ترجمان

إريك هوبزباوم

أزمنة متصدعة

الثقافة والمجتمع في القرن العشرين

ترجمة: سهام عبد السلام



المركز العربي للأبحاث و دراسة السياسات
Arab Center for Research & Policy Studies

أزمنة متصدعة

الثقافة والمجتمع في القرن العشرين

هذه السلسلة

في سياق الرسالة الفكرية التي يضطلع بها «المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات»، وفي إطار نشاطه العلمي والبحثي، تُعنى «سلسلة ترجمان» بتعريف قادة الرأي والنخب التربوية والسياسية والاقتصادية العربية إلى الإنتاج الفكري الجديد والمهم خارج العالم العربي، من طريق الترجمة الأمينة الموثوقة المأذونة، للأعمال والمؤلفات الأجنبية الجديدة أو ذات القيمة المتجددة في مجالات الدراسات الإنسانية والاجتماعية عامة، وفي العلوم الاقتصادية والاجتماعية والإدارية والسياسية والثقافية بصورة خاصة.

وتستأنس «سلسلة ترجمان» وتسترشد بآراء نخبة من المفكرين والأكاديميين من مختلف البلدان العربية، لاقتراح الأعمال الجديرة بالترجمة، ومناقشة الإشكالات التي يواجهها الدارسون والباحثون والطلبة الجامعيون العرب كالافتقار إلى النتاج العلمي والثقافي للمؤلفين والمفكرين الأجانب، وشيوع الترجمات المشوَّهة أو المتدنية المستوى.

وتسعى هذه السلسلة، من خلال الترجمة عن مختلف اللغات الأجنبية، إلى المساهمة في تعزيز برامج «المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات» الرامية إلى إذكاء روح البحث والاستقصاء والنقد، وتطوير الأدوات والمفاهيم وآليات التراكم المعرفي، والتأثير في الحيز العام، لتواصل أداء رسالتها في خدمة النهوض الفكري، والتعليم الجامعي والأكاديمي، والثقافة العربية بصورة عامة.

أزمنة متصدعة

الثقافة والمجتمع في القرن العشرين

إريك هوبزباوم

ترجمة

سهام عبد السلام

مراجعة

سارة عناني

رامي سلوم



الفهرسة في أثناء النشر - إعداد المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات
هوبزباوم، إريك، 1917-2012

أزمنة متصدعة: الثقافة والمجتمع في القرن العشرين/ إريك هوبزباوم؛ ترجمة سهام عبد السلام؛ مراجعة سارة عناني، رامي سلوم.

560 ص.؛ 24 سم. - (سلسلة ترجمان)

يشتمل على بيليوغرافية (ص. 529-537) وفهرس عام.

ISBN 978-614-445-055-0

1. الحضارة الحديثة - القرن 20. 2. الحضارة الحديثة - القرن 19. 3. الأحوال الاجتماعية - القرن 20. 4. الأحوال الاجتماعية - القرن 19. 5. الفن والمجتمع - تاريخ - القرن 20. 6. الفن والمجتمع - تاريخ - القرن 19. أ. عبد السلام، سهام. ب. عناني، سارة. ج. سلوم، رامي. د. العنوان. هـ. السلسلة.

306.090904

هذه ترجمة مأذون بها حصريًا من الناشر لكتاب

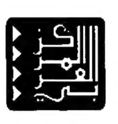
Fractured Times

by Eric Hobsbawm

© Bruce Hunter and Christopher Wrigley, 2013

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن
اتجاهات يتبناها المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات

الناشر



المركز العربي للأبحاث و دراسة السياسات
Arab Center for Research & Policy Studies

شارع رقم: 826 - منطقة 66
المنطقة الدبلوماسية - الدفنة، ص. ب: 10277 - الدوحة - قطر
هاتف: 44199777 - 00974 فاكس: 44831651 - 00974

جادة الجنرال فؤاد شهاب - شارع سليم تقلا - بناية الصيفي 174
ص. ب: 4965 - 11 - رياض الصلح - بيروت 2180 1107 - لبنان
هاتف: 8 - 991837 1 - 00961 فاكس: 1991839 - 00961
البريد الإلكتروني: beirutoffice@dohainstitute.org
الموقع الإلكتروني: www.dohainstitute.org

© حقوق الطبع والنشر محفوظة للمركز

الطبعة الأولى
بيروت، أيلول/ سبتمبر 2015

المحتويات

شكر وعرفان

أود التعبير عن امتناني لمهرجان سالزبورغ(*)، وبخاصة لرئيسته السيدة هيلغا رابل - ستادلر (Helga Rabl-Stadler)، وللأستاذ هاينريش فيشر (Heinrich Fischer) بجامعة سالزبورغ، ولمجلة لندن ريفيو أوف بوكس (*London Review of Books*) حيث ظهر العديد من فصول هذا الكتاب للمرة الأولى، ولروزاليند كيلي (Rosalind Kelly)، ولوسي داو (Lucy Dow) وزوي ساذرلاند (Zoe Sutherland)، اللاتي ساعدن في البحث والتحرير، ولكريستين شاتلوورث (Christine Shuttleworth) لترجماتها الممتازة. كما أعتذر إلى مارلين عن تركيزي الشديد على العمل في هذا الكتاب بأكثر مما كان ينبغي لي فعله.

(*) مهرجان سالزبورغ (Salzburg Festival): مهرجان سنوي شهير للموسيقى والدراما أنشئ في عام 1920. يقام في الصيف لمدة خمسة أسابيع بدءًا من أواخر شهر تموز/ يوليو في بلدة سالزبورغ النمساوية، وهي مسقط رأس الموسيقار العالمي فولفغانغ أماديوس موتسارت [المترجمة].

مقدمة المترجمة

استمتعت أيما استمتاع بترجمة كتاب أزمنة متصدعة للمؤرخ البريطاني إريك هوبزباوم، وأحب أن أشرك القراء في تجربتي مع هذا الكتاب. سأبدأ بفقرة عن بعض ما واجهني في عملية الترجمة والتحرير، أوضح فيها أسباب اختياراتي بما يساعد القراء في الاقتراب من هذه الخبرة وفي الاستمتاع بقراءة الكتاب، ثم أثني بمقال أقدم فيه الكتاب بصورة توضح مدى تماسكه الفكري، مع بعض المداخلات مني أو من أصحاب كتابات سابقة لمن عرضوا الكتاب.

وأبدأ ببعض المصطلحات الإشكالية. وهي إشكالية لأن المفاهيم التي تعبر عنها تجمع بين جِدَّتها على الثقافة العربية، إذ لم يسبق للعرب أن اختاروا مصطلحات راسخة دالّة عليها، وشيوع ترجمات خاطئة لها. أهم المصطلحات الإشكالية التي قابلتني مصطلح gender الذي يحيل إلى الرؤية والتشكيل الاجتماعيين للبشر من حيث هم وهن رجال أو نساء، مقابل مصطلح جنس الذي يركز على التركيب البيولوجي للناس من ذكور أو إناث. مشكلة هذا المصطلح عدم وجود مصطلح مرادف له بالعربية، فيلجأ بعض المترجمين والمترجمات إلى آلية التفسير بحسب السياق، بمعنى ترجمة gender rights بعبارة «حقوق النساء والرجال»، وgender balance بعبارة «تعادل موازين القوة بين الرجال والنساء». وأفضّل شخصيًا هذه الآلية لأنها هي التي تنقل المعنى الدقيق للمصطلح في مختلف سياقاته. لكن بعضهم اجتهد في صك مصطلحات مرادفة، منها «النوع الاجتماعي»، وهو أقرب إلى المعنى الدقيق، ومنها «جنوسة»، وهو اصطلاح يراه بعض المترجمين والمترجمات غير دقيق وغير دالّ على المعنى، وأنا منهم. حللت هذه الإشكالية باستخدام مصطلح «النوع

الاجتماعي» في العناوين، مع إردافه للمرة الأولى بمصطلح جنوسة بعد شرطة مائلة ليكون متاحًا لمن يألفونه، مع استخدام آلية التفسير في السياق كلما استدعى الأمر. أما مصطلح impressionism فهو دالّ على مدرسة فنية نشأت في أوروبا في القرن التاسع عشر، فهي بالتالي لم تكن مطروحة على وعي من وضعوا المعاجم العربية. وهي ثانيًا تُرجمت ترجمة حرفية بمصطلح غير دال تمامًا على معناها، هو «الانطباعية». ولما كان اسم هذه المدرسة الفنية دالًّا على اهتمام أصحابها بتأثير مختلف زوايا الضوء والظل على ما يصورون من مشاهد، فأنا أفضل ترجمتها بمصطلح «التأثيرية». ومصطلح organic intellectual الذي صكه المفكر الإيطالي غرامشي وُضعت له ترجمة حرفية بالعربية هي «المثقف العضوي»، وشاعت حتى صارت هي الترجمة المعتمدة له، على الرغم من عدم دلالتها إطلاقًا على معنى المصطلح. المعنى المقصود لدى غرامشي هو المثقف المنتمي إلى الطبقة الكادحة، وهو المصطلح الذي أستخدمه. ثم نجد مصطلح Anarchism الذي شاعت ترجمته بلفظ «الفوضوية»، بينما هو لا يعني الفوضى، إنما يعني التنظيم السياسي اللاسلطوي، بمعنى أن تكون السلطة فيه أفقية تشاركية لا هرمية تسلطية. ومن حسن الحظ أن بعض المترجمين العرب وجدوا له مرادفًا مقبولًا باللغة العربية، هو «اللاسلطوية»، وهو المرادف الذي أستخدمه لدلالته بدقة على المعنى. ودأبي في جميع المصطلحات الإشكالية أن أكتب المصطلح الذي أختاره بالعربية، ثم أردفه للمرة الأولى لوروده في النص فحسب بالمصطلح الإشكالي بالعربية، لكي يعرف من يألفونه بوجود اختيارات أخرى.

وقد أضفتُ إلى النص ثبتين: واحد بالمفاهيم، والآخر بالأعلام(*). ولم أورد جميع ما ورد في النص من مفاهيم أو أعلام، إذ لو فعلت لفاق حجم الثبتين حجم الكتاب نفسه، فحجمهما يكاد يساوي نصف حجم الكتاب المترجم بالفعل، فما بالكم لو زاد عن ذلك؟ وقد ضم ثبت المفاهيم 112 مدخلًا، من أصل 139 مدخلًا وردت في الكتاب، وضم ثبت الأعلام 227 مدخلًا من

(*) قامت هيئة التحرير في وحدة ترجمان باختصار ثبتي المصطلحات والأعلام، وذلك لضرورات فنية إخراجية مع الحرص قدر الإمكان على عمل المترجمة.

أصل 540 وردت في الكتاب. كنت انتقائية إذاً في اختيار المداخل التي أتناولها بالشرح الموجز في الثبتين. لم يكن معيار اختياري أهمية العَلَم أو المفهوم أو شهرتهما عمومًا، بقدر ما كان مدى خدمتهما قراء هذا النص خصوصًا. لم أنتقِ المفاهيم الشهيرة مثل: الاشتراكية، والرأسمالية، والشيوعية وما إلى ذلك، ولا الأعلام المشهورين مثل ريغان أو كينيدي أو فان غوخ مثلًا، لم أنتقِ كذلك المفاهيم أو الأعلام التي شرحها النص، أو التي استطعت أن أضيف وصفًا لها في حالة سماح السياق بذلك، مثل «الشاعر الإنكليزي س»، أو «السياسي الاشتراكي ص» مثلًا. كان مرشدي في اختيار المداخل أن يكون النص لم يفسرها. لكن القراء سيجدون مداخل تناقض هذه المعايير أحيانًا، مثل مداخل عن العلمين هنريك إبسن، وفريدريك إنغلز، ومن شابههما من مشاهير الأعلام. كما سيجدون مفاهيم شهيرة مثل التعبيرية، أو العقلانية. سبب هذا أن جزءًا من العمل تم وسلمت مسوّداته بالفعل في وقت مبكر، ومعها ملاحقه، فهذا جهد تم في مرحلة مبكرة من العمل، ولم أنتبه إلى ضرورة الانتقاء إلا مع تقدمي في فصول النص الإنكليزي وإدراكي ضخامة حجم الملاحق، لو أني أوردت جميع المداخل. لكن هذا لم يكن يعني أن أهدر ما أتممته بالفعل، وهذا هو سبب هذا التناقض الظاهري. ولقد بذلت في إعداد الثبتين جهدًا يكاد يضاهي جهد ترجمة الكتاب، إذ لزمهما البحث عن المادة، وكنت أستعين بشبكة الإنترنت، ونادرًا ما خذلتني. يلي ذلك قراءة المادة واستيعابها، ثم تلخيصها وترجمتها (إذ إن معظم ما حصلت عليه كان باللغة الإنكليزية، بل وكان أحيانًا بالألمانية أو الإيطالية، وكنت أستعين بالإنترنت لترجمة أي نصوص بلغات غير الإنكليزية، لكني كنت أطلب ترجمتها إلى الإنكليزية وليس إلى العربية، لأن الترجمة الإلكترونية إلى العربية تنتج نصوصًا غريبة ولا معنى لها في معظم الأحيان)، ومن ثم التحرير النهائي للفقرات. أتمنى أن تكون هذه الملاحق ذات فائدة للقراء، لكني أنصحهم أيضًا أن يكونوا انتقائيين، فلا يتوقفوا عن القراءة للرجوع إلى الملاحق إلا في حال لم تكن لديهم المعلومات التي تجعلهم يواصلون القراءة من دون احتياج إلى عون من شرح خارجي. ولمن أراد التعرف إلى لمحات عن المفاهيم والأعلام أن يطالع الملحق بعد انتهائه من الكتاب.

عن الكتاب: تاريخ ما أهمله التاريخ

مداخلات

بعد أن ترجمت كتاب أزمنة متصدعة للمؤرخ إريك هوبزباوم، أعدت قراءته قراءة متمعنة بغرض تقديم عرض نقدي له في هذه المقدمة، ثم بحثت على شبكة الإنترنت عن عروض سابقة له، فوجدت أنه ما إن صدر الكتاب بعد قليل من وفاة مؤلفه المؤرخ العظيم إريك هوبزباوم حتى تلقفته الأيدي، وأوسعته عقول القراء والباحثين وعارضي الكتب فحصًا وتمحيصًا، بدءًا من الغلاف وحتى أدق تفاصيل فصوله. يلاحظ أحد عارضي الكتاب أن غلافه يحمل صورة لملكة الإغراء مارلين مونرو، ويتساءل: لماذا لم يحمل صورة مارغريت تاتشر وكان أجدر به أن يحملها[1]؟ والحق إن اقتراح العارض وجيه بقدر وجاهة اختيار ناشر الكتاب لصورة مارلين مونرو. فسياسة مارغريت تاتشر التي فتحت الباب على اتساعه لاقتصاد السوق، الذي لا يقيده تدخل الدولة، قوّضت الكثير من معالم الحياة الاقتصادية والاجتماعية البريطانية كما عرفها البريطانيون في مطلع القرن العشرين في ظل دولة الرعاية الاجتماعية. لكن صورة مارلين مونرو تحيل إلى ثقافة الأفلام السينمائية الهادفة إلى التسلية التي حلت محل الثقافة البرجوازية الرفيعة. كما تشير إلى تطور تقني أدى إلى انحدار فن تصوير اللوحات، ألا وهو التصوير الفوتوغرافي (فالصورة الموجودة على الغلاف صورة فوتوغرافية)، كما تشير إلى أحد أشهر أعمال الفن الطليعي الذي عمل على تقويض الفنون التشكيلية الرفيعة، وهي لوحة آندي وارهول المنفذة بتقنية السيلك سكرين كتكرار لصورة مارلين مونرو. وكل هذه المرجعيات سترد داخل كتاب أزمنة متصدعة في مواضع متفرقة؛ ما يجعل صورة مارلين مونرو ذات دلالة على أهم أفكار الكتاب.

وإذا كنا نقول في بلادنا إن «الكتاب يُقرأ من عنوانه»، فهذا القول يصدق

(1) Gerald Isaaman, «Book Review: Fractured Times: Culture and Society in the 20th Century, by Eric Hobsbawm,» *Camden Review* (18 April 2013), <http://www.camdenreview.com/node/780907>.

على كتاب هوبزباوم الذي بين أيدينا، لأنه يجيد اختيار عناوينه عمومًا. فعناوين أجزاء رباعيته التي أرّخ فيها للعصر الحديث منذ الثورة الفرنسية حتى انهيار الاتحاد السوفياتي، تلخص كل عصر في عبارة موجزة دالة: عصر الثورة، عصر رأس المال، عصر الإمبراطورية وعصر التطرفات[2]. ولا يشذ عنوان كتاب أزمنة متصدعة عن هذه القاعدة، فهو يشير إلى عالم تهاجمه تناقضات العولمة، عالم مشغول بالوعي بأزمة الهوية. فهوبزباوم يقول في استهلال هذا الكتاب إن الناس يعيشون في عصر «فقد ملامحه، وتطلع في السنوات الأولى من الألفية الجديدة إلى مستقبل غير معروف، بلا إرشادات وبلا خريطة هادية. وقد انتابه قدر من الحيرة المشوبة بالاضطراب». فالكتاب، كما يتضح من عنوانه، يتناول أساسًا فشل عالم يتصدع. وهو - كما يراه أحد المعلقين - مرثية لفشل القوة، والفن، والحداثة[3]. فالقرن العشرون زمن تصدعت فيه الهياكل الثقافية التي أرسيت دعائمها في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في المجتمع البرجوازي في أوروبا. فازدياد معدلات التعليم جعل الثقافة في متناول جمهور أوسع؛ فتحولت إلى ناتج استهلاكي. يتناول كتاب أزمنة متصدعة ما حدث لفن المجتمع البرجوازي وثقافته، بعد أن تلاشى ذلك المجتمع إلى غير رجعة مع الجيل الذي تلا عام 1914، لأن الحضارة البرجوازية الأوروبية لم تتعافَ قط من الحرب العالمية الأولى. فهذا الكتاب تقرير عن أسباب انهيار الثقافة البرجوازية الرفيعة للقرن التاسع عشر، وفحص لما بقي من أطلالها في القرن العشرين.

لا يشبه هذا الكتاب كتب هوبزباوم السابقة، في أنه ليس بحثًا تاريخيًا واحدًا مترابطًا، بل هو تجميع لكتابات سابقة متفرقة، ومحاضرات عامة كتبت بدءًا من ستينيات القرن العشرين فما بعدها، أي من عام 1964 حتى 2012، معظمها سبق نشره، والقليل لم ينشر من قبل باللغة الإنكليزية مثل دور المثقفين، وعرض مسرحية الأيام الأخيرة للجنس البشري لكارل كراوس، أو

---

(2) Roger Morgan, «Fragmentation of a Framework,» *Times Higher Education* (THE) (11 April 2013),<http://www.timeshighereducation.co.uk/books/fractured-times-culture-and-society-in-the-20th-century-by-eric-hobsbawm/2003027.article>.

(3) Alex Massie, «Fractured Times: Culture and Society in the 20th Century by Eric Hobsbawm: Review,» *The Daily Telegraph*, 27/3/2013.

لم ينشر بعد مثل المقالات التي تناولت الفن الجديد (Art Nouveau)، والإرث الثقافي والفني، ومصير الدين الشعبي. يرى بعض المراجعين أن هذا النسق في تكوين الكتاب يظلم مؤرخًا موهوبًا؛ لأنه يجمع أشتاتًا من المقالات، وعروض الكتب، والمحاضرات كيفما اتفق عن موضوعات متنوعة لا يربطها رابط، تشمل مهرجانات الموسيقى، والعلماء اليساريين، والحركة الطليعية الفنية، وتاريخ اليهود، ورعاة البقر ومعلومات عن إعادة الإحياء الديني، ودور المثقفين والعلماء في المجتمع الحديث، وغير ذلك[4]. ويرى بعضهم أن هوبزباوم لم يتمكن من تكوين نسيج متين متماسك من مادة كتابه، لكنهم يرون أن مادة الكتاب تفتح العين على حقائق لم ينتبه إليها أحد من قبل، وتثير التفكير[5]. لكن بعضهم الآخر يجد خطًا يجمع كل هذه الكتابات، ألا وهو الإشارة إلى اختفاء الثقافة الأوروبية البرجوازية الرفيعة في القرن العشرين[6]. وحيث إن الكتاب يثير تساؤلات في ذهن قارئه، فهذه نقطة تحسب لهوبزباوم، فالمؤرخ الذي يؤدي عمله بشكل روتيني يعلم قراءه، أما المؤرخ الماهر صاحب العقلية الثاقبة فيثير تساؤلات في ذهن قارئه[7].

يرى بعض مراجعي الكتاب أن من العواقب السلبية لهذا النوع من الكتب المكون من مجموعة كتابات سابقة، وجود تداخل بين بعض المقالات وتكرار للمعلومات. فمثلًا، الآراء التي وردت في بعض المقالات كانت تحتاج إلى

---

(4) المصدر نفسه، و Noel Malcolm, «Fractured Times by Eric Hobsbawm: Review,» *The Sunday Telegraph* (25 March 2013), <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/non_fictionreviews/9946352/Fractured-Times-by-Eric-Hobsbawm-review.html>.

(5) Isaaman, «Book Review: Fractured Times: Culture and Society in the 20th Century, by Eric Hobsbawm».

(6) John Gray, «Evasion Tactics - Fractured Times: Culture and Society in the 20th Century, by Eric Hobsawm,» *Literary Review* (March 2013).

(7) Ramachandra Guha, «The Man Who Knew Almost Everything: Review of Fractured Times by Hobsbawm,» *The Nation* (2 December 2013), <http://www.thenation.com/article/177135/man-who-knew-almost-everything#>.

ونشر أيضًا على موقع الإنترنت: <http://www.thenation.com/article/177135/man-who-knew-almost-everything?page=0,3>.

وأعيد نشره على موقع: South Asia Citizen Web, <http://www.sacw.net/article6330.html>.

مراجعة في ضوء معطيات الحاضر، مثل المقال الذي يتناول قدرة رجال تصميم الأزياء على التنبؤ بشكل ما سيأتي في المستقبل أكثر من غيرهم من المحللين، إذ يرى أحد المراجعين أن هذا أمر عفّاه الزمن الآن، ولم يعد في مقدور مصممي الأزياء التنبؤ بما سيأتي في مجالهم[8]. ومن أمثلة التكرار الفصلان السادس والسابع اللذان تكرر فيهما ذكر غياب اليهود عن الإسهام في تاريخ العالم قبل القرن الثامن عشر، اللهمّ إلا بوصفهم منشئي ديانة التوحيد التي ألهمت المسيحيين والمسلمين. ويكرر هوبزباوم مثال الدور التحريري الذي أدته رواية شيلر في بارنو لكارل إميل فرانزوس في الفصلين السادس والثامن بحذافيره. ويكرر ذكر تفاصيل تراث «الحضارة البرجوازية» نفسها من البنايات العامة التي أنشئت في منتصف القرن والمحيطة بالقسم المركزي لفيينا الذي يرجع إلى القرون الوسطى وعصر الإمبريالية في الاستهلال وفي الفصل الثامن.

بنية متماسكة لأزمنة متصدعة: نظرة عامة

وبعد هذه المداخلات الموجزة مع بعض مراجعي كتاب أزمنة متصدعة، أحب أن أقدمه إلى القراء، مع عودة إلى قليل من المداخلات مع مراجعي الكتاب من حين إلى آخر. أرى أن للكتاب بنية متماسكة على الرغم من أنه يتكون من شذرات متفرقة من المقالات والمحاضرات. فكرت طويلًا في مدخل لهذا الكتاب يوضح بنيته، ووجدت أن أفضل المداخل الذي يساعد على توضيح ترابط هذه الشذرات، هو المدخل السينمائي. فبنية الفيلم السينمائي مركبة من لقطات متفرقة، تجمع بتقنيات التوليف لتكون عملًا مترابطًا. رأيت الكتاب يبدأ بقسم أول مكون من لقطة قريبة مكبرة على موضوع واحد تفحصه من جميع جوانبه، هو أزمة الفنون في القرن العشرين الدالة على انهيار المجتمع البرجوازي في القرن التاسع عشر، لينتقل منها إلى قسم ثانٍ مكون من لقطة عامة تظهر فيها جميع عناصر سياق هذه الأزمة، ويتنقل الكاتب بينها في حركة بانورامية يتوقف أثناءها قليلًا عند كل عنصر من هذه العناصر. يلي ذلك قسم

(8) Nick Cohen, «Fractured Times: Culture and Society in the 20th Century by Eric Hobsbawm: Review,» *The Observer* (31 March 2013).

مكون من عدة قطعات على مواقع مختلفة، في كل منها مشهد يبين كيف أمكن القرن العشرين أن يواجه انهيار المجتمع البرجوازي التقليدي والقيم التي حافظت على تماسكه، ليختم عمله بقسم رابع، هو عجالة عما حل محل الفنون المهزومة، يصوغها في لقطة عامة تستعرض فنون الجماهير، وينهيها بلقطة منقضة (زوم إن) على موضوع واحد ينتقيه من داخل اللقطة العامة، ألا وهو أسطورة رعاة البقر الأميركيين. ومن الجدير بالذكر أن هوبزباوم أهمل عرض هذا القسم في الاستهلال الذي كتبه بنفسه لكتابه. وربما حدث هذا من باب السهو، فلا أجد سببًا آخر لإغفال المؤلف الإشارة إلى القسم الأخير من كتابه.

اسمحوا الآن بعد هذه العجالة التي قدمت ملخصًا لتتابع أحداث الكتاب، أن أقدم لكم ملخصًا وافيًا له، لا يغني عن قراءته بكل ما فيه من تفاصيل ممتعة، لكنه يرسم صورة عامة لهيكله. في القسم الأول من الكتاب إذاً لقطة قريبة مكبرة لأزمة الفنون في القرن العشرين، وهي أزمة تمس الثقافة الكلاسيكية الغربية الرفيعة التي صنعها برجوازيو القرن التاسع عشر لبرجوازيي القرن التاسع عشر. أشار هوبزباوم دائمًا إلى الفنون في رباعيته عن القرنين التاسع عشر والثامن عشر. لكن كتاب أزمنة متصدعة يركز على التاريخ الثقافي لأوروبا، وليس التاريخ الاقتصادي ولا الاجتماعي ولا السياسي لها[9]. فهو يقدم تاريخ ما أهمله التاريخ، أي يقدم موضوعه من خلال الفن، والعلوم، والآداب، لا من خلال التاريخ السياسي والمواقع الحربية بين الحكام. ولا عجب في اهتمام هوبزباوم بالفنون، وهو الذي قال في سيرته الذاتية التي كتبها بعنوان أزمنة مثيرة للاهتمام (2002) إن ماركسيته نبعت من محاولته لفهم الفنون وليس أنماط الإنتاج، أو بعبارة ماركسية، كيف يرتبط البناء الفوقي (الفن هنا) بالبناء التحتي (نمط الإنتاج)[10].

---

(9) Harry Cross, «Modern History Book Review: Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century,» *The Bubble* (3 August 2013), <http://www.thebubble.org.uk/history/modern-history-book-review-fractured-times-culture-and-society-in-the-twentieth-century>.

(10) Jonathan Derbyshire, «Reviewed: Fractured Times - Culture and Society in the Twentieth Century by Eric Hobsbawm: Looking for Eric,» *New Statesman* (9 April 2013), <http://www.newstatesman.com/culture/2013/04/reviewed-fractured-times-culture-and-society-twentieth-century-eric-hobsbawm>.

أزمة الفنون: نظرة فاحصة

يرينا الكاتب في هذا القسم أن أول أسباب هذه الأزمة اعتماد الفنون على الثورة التكنولوجية، وهو أمر فريد من نوعه تاريخيًّا. وإذا كان بعض الفنون قد صمد وحافظ على موقعه بعد دخول تكنولوجيات معينة، مثل الطباعة في حالة الكتب، فإن هذا الصمود لا ينطبق على جميع الفنون. فالكتاب المطبوع حافظ على موقعه لأنه أسهل وأكثر عملية في القراءة، ولأن الوسيط الورقي أكثر متانة وأطول عمرًا من الوسائط المتقدمة تكنولوجيًّا. أما فن المعمار فصمد وسيصمد لأنه ضرورة وليس ترفًا. لكن الموسيقى تأثرت بالتكنولوجيا، فقد صارت مستقلة عن مواهب الفنان الفرد بعد دخول الإلكترونيات عليها. لذلك تراجع إنتاج الموسيقى الكلاسيكية، ولم يعد لها الدور نفسه الذي كان لها في الحياة الثقافية. والنحت صار أيضًا فنًّا مهجورًا. أما فنون تصوير اللوحات فهي أكثر الفنون تضررًا من التقدم التكنولوجي، إذ نافسها التصوير الفوتوغرافي الأكثر دقة في تمثيل الواقع، وربما كان هذا سبب صعود المذهب الطليعي في الفن، والفن المفاهيمي، لأنهما يقدمان صورًا تتجاوز قدرات الكاميرا. فالبشر هم من يملكون أفكارًا وليس العدسة أو جهاز الكمبيوتر. وهذه المذاهب لا تهدف للوصول إلى الفن الجميل، بل إلى تدميره. فمفهومنا التقليدي عن الفن في طريقه إلى الاندثار. السبب الثاني للأزمة سيادة الحضارة الاستهلاكية في عالم اليوم، التي رُقّي الترفيه تحت ظلها إلى مرتبة الثقافة، وهدم الجدار الفاصل بين الثقافة الرفيعة والحياة اليومية العادية. ينقد المفكر الماركسي طوني ماكينا الحتمية التكنولوجية التي تظهر في كتاب هوبزباوم، إذ يرى هوبزباوم أن الأدب سيبقى في القرن العشرين لا لأنه قادر على نقل روح العصر، بل لأنه يمكن إعادة إنتاجه آليًّا بأعداد كبيرة عن طريق الطباعة؛ ما يتفق مع نظام التسويق وفق آليات السوق، مع وجود طلب عليه لزيادة أعداد المتعلمين. وتظهر الحتمية التكنولوجية أيضًا في تحليل هوبزباوم المسار التاريخي للموسيقى ودخول التكنولوجيا فيها بقوة في القرن العشرين حتى صارت تصل إلى المستمع مستقلة عن المبدع الفرد والعزف الموسيقي الحي. يرى ماكينا أن حجة هوبزباوم هنا

ضعيفة ومحافظة، إذ لم يتنبه إلى إثراء قوالب وتقنيات جديدة مثل الهيب هوب لتجربة العزف والاستماع الموسيقي"[11].

ويرى هوبزباوم أن الحضارة الحالية ليست استهلاكية وحسب، بل معولمة أيضًا. وقد ساعد على عولمتها كم الحراك الجغرافي غير المسبوق، الذي يتخذ ثلاثة أشكال: السفر في الداخل وإلى الخارج للعمل والمتعة، والتهجير والهجرة، وحالة عبور القوميات. والعولمة لا تعني التنميط والقضاء على التنوع الثقافي؛ فالعولمة لا تزيح الثقافات القومية بل تمتزج بها فينتج خليط من الثقافتين. يضرب هوبزباوم مثلًا على ذلك هنود الأوتافالينيوس المتحدّرين من أصل إكوادوري؛ فهم يرتدون الجينز الأميركي لكنهم يصففون شعرهم في ضفائر كأسلافهم مثلًا، فهم لم يتأمركوا، بل صبغوا التأثير الأميركي بصبغة الأوتافالينيوس، وبذلك أتيحت لهم فرص جديدة لإبراز خصوصياتهم الثقافية. وأترك القارئ مع الكتاب للاستمتاع ببقية الأمثلة التي ضربها هوبزباوم لنتائج التلاقح الثقافي بين الشعوب. والثقافات القومية تحيا في سياق العولمة، لأن الهجرة لم تعد انقطاعًا عن الوطن الأصلي، فتقنيات الاتصال المعاصرة تتيح للمهاجرين العيش في ثلاثة عوالم: عالمهم الخاص، وعالم بلد المهجر، والعالم الكوني الذي يمتلكه جميع البشر بفضل التكنولوجيا. نتجت من هذا الاختلاط بين الشعوب تعددية ثقافية، فأثرت ثقافات المهاجرين في ثقافة البلدان المضيفة وتأثرت بها. ويضرب هوبزباوم أمثلة مهمة على ذلك، مثل ظهور أفلام المافيا الإيطالية في السينما الأميركية في سبعينيات القرن العشرين، والتأثير الهندي على المطبخ البريطاني، وغير ذلك من الأمثلة الشيقة لآثار التعددية الثقافية التي يرى أنها تضعف التعصب القومي.

وبعد استعراض أسباب الأزمة، يستعرض هوبزباوم مظاهرها، ويبدأ بفن الموسيقى. لقد صارت الموسيقى الكلاسيكية الغربية تعتمد على مخزون ميت منذ الحرب العالمية الأولى، إذ انتاب الركود قوالبها الموسيقية، وصار هذا هو

---

(11) Tony Mckenna, «E. J. Hobsbawm: Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century,» *Marx and Philosophy Review of Books* (29 November 2013), <http://marxandphilosophy.org.uk/reviewofbooks/reviews/2013/899>.

وضع موسيقى الجاز منذ ستينيات القرن العشرين. وحلت محل هذين النوعين من الموسيقى الرفيعة، مهرجانات موسيقية ذات نهج مختلف. يرى هوبزباوم المهرجانات مكونًا مهمًّا من صناعة الترفيه له أهمية اقتصادية، وخصوصًا في السياحة الثقافية. ولما كانت المهرجانات مشروعات غير هادفة إلى الربح، لم يتبع هوبزباوم نهجًا اقتصاديًّا في تناولها كما يجدر بمحلل ماركسي مثله، بل نهجًا جغرافيًا، ما يدل على مرونته الفكرية. وجد الكاتب أن المهرجانات تزدهر في البلدات المتوسطة والصغيرة التي تلعب جاذبية موقعها ومناظرها الطبيعية دورًا في جذب الجمهور إلى المهرجانات التي تقام فيها. ولا شك في أن القراء سيستمتعون بتفاصيل هذا النهج الجغرافي عند مطالعة هذا القسم من الكتاب. ويرى الكاتب أن الإنترنت سيؤدي دورًا أهم من المهرجانات في التأثير على تطور الفنون في القرن الحادي والعشرين، لكنه لن يقتل الحفلات التي يحضرها الجمهور، لأن الخبرة الفنية شكل من أشكال التواصل البشري الذي يتجاوز مجرد العالم الافتراضي، لذلك يحلم هوبزباوم بعودة الترابط بين المجتمع والفن، ويرى المهرجانات محققة لهذا الحلم. ويعزّ عليه ألا يجد بصيصًا من الأمل يعيد نهضة الموسيقى الكلاسيكية الغربية الرفيعة، فيأمل أن يؤدي المليارديرات الروس الذين يرغبون في ترسيخ أقدامهم في الغرب دورًا في إعادة نهضتها، وربما أيضًا أثرياء الهنود والصينيين. وأنا أتفق مع المؤرخ الهندي راماتشاندرا جوها الذي يرى أن هوبزباوم يضع أملًا في عوامل مشكوك فيها، فلماذا لا يحيي الصينيون والهنود الموسيقى الكلاسيكية لبلادهم بدلًا من كلاسيكيات الغرب[12]؟

ويختم هوبزباوم هذا القسم بنظرة على علاقة الثقافة والفنون بالسياسة والسوق في الوقت الحاضر، ويراها علاقة يحكمها ثلاثة لاعبين: السياسة،

---

(12) Guha, «The Man Who Knew Almost Everything: Review of Fractured Times by Hobsbawm».

ونشر أيضًا على موقع الإنترنت: <http://www.thenation.com/article/177135/man-who-knew-almost-everything?page=0,3>.

وأعيد نشره على موقع: South Asia Citizen Web, <http://www.sacw.net/article6330.html>.

والسوق، والإلزام الأخلاقي. ويقارن هذه العلاقة بعلاقة السياسة بالأبحاث العلمية البحتة كي تتضح صورة وضعها الحالي؛ فالسلطات السياسية لم تضع رقابة على الأبحاث الأساسية في العلوم الطبيعية لأنها كانت ضرورية للقابضين على زمام السلطة السياسية منذ بدايات القرن العشرين، في حين لم تكن العلوم الإنسانية أو الفنون تتمتع بالضرورة نفسها، إذ كانت العلوم الطبيعية أساسية للحرب. تنعكس هذه العلاقة على أهم قضية حاسمة لحياة الفنون أو موتها، ألا وهي قضية تمويل الفنون، وهي مشكلة خاصة ببعض أشكال الفنون البصرية والموسيقية، وليست مشكلة عامة، إذ إنها لا تنطبق على الأدب ولا على العمارة من بين الفنون القديمة، ولا على الفنون الجماهيرية الأساسية التي ظهرت في القرن الماضي، مثل الصور المتحركة والتسجيلات التي يعاد إنتاجها آليًّا. إن الفنون التي تعاني مشكلة في التمويل، هي بالذات الفنون التي تكون كلفة إنتاجها مرتفعة وهدفها غير تجاري، مثل الأوبرات الجادة. والبنية التحتية التقليدية الهائلة التي أقيمت للفنون في القرن التاسع عشر عمومًا - ربما باستثناء المسرح التجاري - لا يمكن الحفاظ عليها قطعًا من دون دعم عام كبير أو رعاية خاصة، أو مزيج من الاثنين. وتمويل الثقافة ليس ترفًا، فالثقافة يمكن أن تكون أمرًا خطيرًا على المستوى الدولي، خصوصًا حين تصير رمزًا لهوية الوطن أو الدولة، حتى لو كانت لا تلقى تقديرًا رفيعًا في الداخل.

سياق الأزمة: نظرة تحليلية

إذا كانت هذه هي الأزمة، ففي أي سياق حدثت؟ يجيب الكاتب عن هذا السؤال في القسم الثاني من الكتاب، الذي تشبه بنيته لقطة عامة لهذا السياق، يتحرك المؤلف في أنحائها متنقلًا بين عناصرها، ومسلطًا الضوء عليها. يبدأ الكاتب بتوقف طويل نسبيًا عند وضع اليهود في القرن العشرين، مستعرضًا أثرهم على بقية البشرية منذ بدء تحررهم الذاتي في نهايات القرن الثامن عشر الذي منحهم حياة تليق بالبشر بعد عزلة طالت، فرضتها عليهم السلطات، كما فرضوها هم على أنفسهم. شهدت القرون من الرابع عشر إلى الثامن عشر بالتقويم الميلادي الغربي ذروة هذا العزل أو فرض الحياة في الغيتو. وقد حدثت

عمليةَ تحرّر اليهود تدريجًا؛ فهي لا تشبه نافورة انبثقت فجأة، بقدر ما تشبه تيارًا ضئيلًا سرعان ما تحوّل إلى نهر هائل الحجم. يرى الكاتب أن الاختلاف بين وضع اليهود قبل عصر التحرير وبعده مذهل، إذ يبدو الأمر كما لو كان الغطاء قد أُزيح عن طنجرة ضغط تفور بالمواهب، كما يرى ضرورة حدوث تغيُّرين إذا قُدّر للتحرر أن يمضي قدمًا، أولهما درجة من العلمنة، بمعنى تقليص الدين من إطار ثابت، وشامل لكل نواحي الحياة، إلى مجرد جزء من مكونات الحياة، على أهميته، من دون أن يعني ذلك نبذ العقيدة اليهودية بالضرورة. وثاني تغير مطلوب هو قدر من التعليم باللغة القومية. يتناول الكاتب مسألة التعليم ببعض الإسهاب، فيقول إن اليهود انخرطوا في نظام التعليم العام بعد عام 1811، ولم يعد الكُتّاب اليهودي المعروف باسم الشيدر منافسًا للمدرسة العلمانية. والسبب أن شرط الالتحاق بالحضارة الحديثة كان أن يتكلم الفرد اللغة نفسها التي يتكلمها غير اليهودي المتعلم، ويقرأ ويكتب بها، كما كان هذا أسرع وسيلة للاندماج في المجتمع. ويخبرنا الكاتب أن اللغة الألمانية كانت الأهم بمراحل من بين جميع اللغات التي أسهمت في تحرير اليهود لسببين: كان الطريق من التخلف إلى التقدم، ومن المحلية إلى العالم الأوسع مرصوفًا بالحروف الألمانية عبر وسط أوروبا، وكانت اللغة الألمانية هي البوابة المفضية إلى الحداثة، ما يفسر الدور التحرري الذي أدّته اللغة الألمانية. يقول الكاتب إن وقع اليهود على عالم الأغيار في القرن العشرين لا يقارن بوقعهم عليه في القرن التاسع عشر الذي يسميه القرن اليهودي. كان إسهام اليهود المحرَرين في مجتمعاتهم المضيفة كبيرًا منذ البداية بشكل لا يتناسب مع أعدادهم، وربما كان سبب هذا أن أزمة مجتمع القرن التاسع عشر قد قربت الوضع غير المستقر لليهود إلى إدراك الأغيار. ويقدم هوبزباوم هنا تحليلًا مفصلًا جيدًا لأسباب نبوغ اليهود في فروع من المعرفة دون غيرها، كما يحذر من عواقب عزل أنفسهم في دولة إسرائيل الطائفية.

وبعد تناول اليهود بشكل عام في لقطة متوسطة، يقترب من طائفة منهم بلقطة قريبة، وهم يهود ألمانيا. يقول الكاتب إن السبب الذي جعل اليهود الألمان يشعرون أنهم ألمان في أعماقهم هو أن طائفة اليهود الألمان تمتعت بوضع السيادة الثقافية بين غيرها من اليهود. كان اليهود سكانًا أصليين لألمانيا

بشكل مذهل، حتى بعد بدء الهجرة الكبيرة من الشرق، وقد تخلوا عن اللغة اليديشية ليتحدثوا بالألمانية مع حصولهم على التعليم المدرسي. كانت الألمانية عنوان الحرية والتقدم. واليهود لم يغادروا ألمانيا النازية عن طيب خاطر، فمأساة الناجين منهم من فظائع النازية أنهم شهدوا قوة الثقافة الألمانية، وعظمتها، وجمالها. ويقول هوبزباوم إن ألمانيا خسرت بطردهم؛ إذ لم تعد الألمانية لغة الحداثة للأوروبيين الطامحين إليها من سكان المناطق النائية المتخلفة، ولم تعد لغة نشر الأبحاث العلمية التي لا بد من أن يعرفها كل أكاديمي من طوكيو إلى كمبردج ليتمكن من قراءة هذه الأبحاث.

ويتحرك الكاتب في فضاء اللقطة العامة لسياق الأزمة، ليقترب من عنصر آخر شديد الأهمية، هو القومية، وهو يصورها عمومًا وفي ارتباطها باليهود خصوصًا. يختار هوبزباوم منطقة أوروبا الوسطى ليبحث فيها مسألة القومية، فهو يرى أنه لا يوجد مكان ترتبط فيه الجغرافيا بالأيديولوجيا والسياسة برباط لا ينفصم أكثر مما في وسط أوروبا. كما يرى أن سبب هذا أن هذه المنطقة ليست لها حدود مقبولة أو محددة؛ لأن المفهوم السياسي الأولي لأوروبا الوسطى يرتبط بتاريخ الوحدة القومية الألمانية والتوسع الإمبريالي في القرن التاسع عشر والقرن العشرين. ويتعمق هوبزباوم في تحليل هذه الفكرة، ضاربًا أمثلة شيقة، لا شك في أنها ستحظى باهتمام القراء. ثم يشرح كيف قوضت القومية ثقافة أوروبا الوسطى، لأنها كانت مرتبطة أساسًا بلغة واحدة، وانفصلت بلدان عن بعضها وتعددت لغاتها مع نهوض القومية. ومنذ الحرب العالمية الثانية سحقت الثقافات القديمة لوسط أوروبا تحت وطأة ثلاثة من التطورات الكبرى: طرد جماعات كبيرة من الناس أو ذبحها لأسباب عِرقية، والربط بين انتصارات الثقافة الجماهيرية المصطبغة بالصبغة التجارية واللغة الإنكليزية بوصفها لغة لا يرقى إليها الشك للتواصل العالمي، وذلك بفعل انتصار صورة من الثقافة الجماهيرية الأميركية المصطبغة بالصبغة التجارية، والهجرة الجماعية لبعض الأقليات القومية والثقافية (وأبرزها اليهود والألمان) التي أبدلت بالبلدان متعددة القوميات مثل بولندا، وتشيكوسلوفاكيا، ويوغوسلافيا، ورومانيا بلدانًا ذات قومية واحدة.

ينتقل الكاتب بعد ذلك لإلقاء الضوء على عنصر آخر مميز لسياق الأزمة، هو علاقة الثقافة بالنساء. يقدم المؤلف مسحًا لمشكلة العلاقات العامة والخاصة بين الجنسين في الثقافة البرجوازية بين عامي 1870 و1914، ويضرب أمثلة دالّة عليها، مثل كم ونوع النساء اللاتي ورد ذكرهن في كتب من هي أو من هو بين الناس؟ ويضرب مثالًا دالًّا آخر هو المعرض الأنكلو - فرنسي الذي أقيم في عام 1908 في لندن واحتفى بالنساء بوصفهن فاعلات فرديات منجِزات للعمل، لا بوصفهن مجرد كائنات حية أو تروس ذات وظيفة خدمية محدودة في آلة الأسرة والمجتمع. ويشير إلى أهمية دعم الأقارب الذكور لقريباتهم في مساعيهن لتحقيق ذواتهن، وأثر تعليم النساء في تحقيق المساواة والتحرر لهن، خصوصًا في الطبقة البرجوازية. ومن مظاهر مدى تغير دور النساء البرجوازيات بالفعل الاعتراف بالنزعات والحياة الجنسية المستقلة للنساء البرجوازيات. وهنا يقدم هوبزباوم مقارنة مهمة بين دور نساء الطبقة العاملة والنساء البرجوازيات بوصفهن حاملات للثقافة. تزامنت ثلاثة تغيرات أسهمت في زيادة مشاركة النساء في الحياة الثقافية: الأول، أن مشكلة البرجوازية المستقرة لم تعد كيف تراكم الثروة، بل كيف تنفقها. ولَّدت هذه البرجوازية قطاعًا مرفَّهًا، يشمل بشكل ملحوظ القريبات العازبات أو الأرامل اللاتي يعشن على دخل لم يكسبنه بعملهن. والثاني أن التعليم المدرسي صار في الحقبة نفسها علامة على انتماء أفراد البرجوازية المستقرة إليها، أكثر مما كان من ذي قبل. والثالث ظهور ميل واضح إلى إضفاء الخصوصية على أنماط الحياة البرجوازية وجعلها متحضرة. التطورات الثلاثة كانت رهنًا بإدخال النساء إلى مركز الحياة الثقافية. كان من شأن كل هذا أن يزيد من الدور الثقافي للنساء البرجوازيات.

تلخيصًا لما سبق، كانت نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين حقبة صارت فيها الثقافة علامة أكثر أهمية لتحديد الطبقة لمن كانوا ينتمون إلى الشرائح البرجوازية في أوروبا، أو يتمنون الانتماء إليها. وفي غضون الحقبة المبكرة من تحرر النساء البرجوازيات، حصلت النساء حقًا على الحق في الثقافة الرفيعة.

ينتقل الكاتب بعد ذلك إلى عنصر من عناصر السياق لصيق بالأزمة هو **الجماليات**، مستعرضًا إياه أساسًا من خلال **الفن الجديد** (Art Nouveau). يشرح هوبزباوم أن الجماليات لا توجد في فراغ، خصوصًا جماليات مجموعة من الحركات الفنية تعتبر الفن جزءًا من الحياة اليومية، مثل حركة الفن الجديد، وهي حركة لا تقتصر على امتلاك أسلوب، بل تكرس نفسها لأسلوب حياة حديث. ثم يشرح للقراء بإسهاب ممتع معنى الحياة الحديثة، مؤكدًا طابعها الحضري والعلماني، وأثر نهضة الحركة العمالية فيها، موضحًا أثر هذا الطابع في أسلوب الفن الجديد الذي خدم الحياة الحديثة. هذا الأسلوب كان إلى حد بعيد أسلوب لحظة معينة في نشأة الطبقات الوسطى الأوروبية وتطورها. لكنه لم يصمم لها. على العكس، كان هذا الفن ينتمي إلى **طليعة مضادة للبرجوازية**؛ بمعنى أنه كان للناس العاديين. لم يأتِ وقع الفن الجديد من خلال السياسة كثيرًا، ولا حتى من خلال الحركة الاشتراكية، بل أتى مباشرة من خلال ممارسي فنون ذوي وعي اجتماعي، ومخططي مدن، ولا يقل عنهم منظمو المتاحف ومدارس الفنون. لهذا صار للأيديولوجيا الجمالية للحركة الاشتراكية البريطانية الصغيرة التي نشأت في ثمانينيات القرن التاسع عشر حضور أوروبي كبير. ويستعرض بتفاصيل شيقة أثر هذا الفكر على المعمار الذي صار يهدف إلى راحة البشر لا إلى استعراض الهيبة. يحلل هوبزباوم أسباب هذا التغير في أسلوب حياة الطبقات الوسطى ويجدها أربعة: الأول هو **التحول الديمقراطي** للسياسة الذي جعل الأفراد يتجهون إلى أساليب حياة أقل رسمية، والثاني هو **ضعف الروابط** بين البرجوازية المنتصرة والقيم البيوريتانية التي كانت مفيدة جدًّا لتراكم رأس المال في ما سبق. أما الثالث فكان **إضعاف هياكل العائلة الأبوية** مع تحرر النساء وبروز الشباب كفئة مهمة (ويشير إلى أن الفن الجديد اسمه بالألمانية يوغندستيل (Jugendstil)، بمعنى طراز الشباب). والسبب الرابع، هو **النمو الهائل** في أعداد من ينتمون إلى **الطبقة الوسطى** ككل. لكن يوجد عنصر آخر أكثر أهمية من عناصر وعي الطبقة المتوسطة، هو **نمط الحياة الذي يوفر الراحة**. وأدى **إنتاج الأشياء على المستوى الصناعي** إلى توفير منتوجات من أعمال الفن الجديد بأسعار أرخص لأجل من يقعون عند الطرف الأدنى من

هذه المجموعات الاجتماعية. أما الذي جعل الفن الجديد فنًا برجوازيًا أكثر من أي شيء آخر، فهو أن النخب البرجوازية التي كانت تدير المدن بالفعل وتنظم تحديثها في هذا الوقت، أخذت به بشكل أو بآخر، فصار في معظمه تعبيرًا عن الفخر الإقليمي، أو تأكيدًا للذات القومية. كان الفن الجديد والطرز المتطابقة معه، مثل حركة الفنون والحرف البريطانية مثلًا، مرحلة على الطريق نحو الحداثة، لكن الفن الجديد، في أكثر أشكاله تطرفًا، لم يبقَ إلا لسنوات عدة؛ لأنه لم يتلاءم مع احتياجات الشركات الصناعية الكبيرة، كما لم تصمد أسر معظم أوروبا التي كانت تعيش في مباني المدن، وهي الأسر المستقرة، التي تملك المال ويخدمها الخدم، ولم تبق بعد الحرب العالمية الأولى. لكن القالب الفني عاش وبقي على الجانب الآخر من المحيط الأطلسي، من خلال خلق مباشر للفن الجديد، وهو بالتحديد فن الديكو (Art Deco).

الصحافة والمسرح عنصران من العناصر اللصيقة بالأزمة أيضًا في سياق الحياة البرجوازية الغربية. وها هو هوبزباوم يقترب من هذين العنصرين ليقدم من خلالهما إطلالة على أوروبا وقت الحرب العالمية الأولى وحال الصحافة وقتذاك، من خلال تقديمه مسرحية **الأيام الأخيرة للجنس البشري** لكارل كراوس، والتي كتبت أثناء الحرب العالمية الأولى. كان كارل كراوس بالنسبة إلى معجبيه المقياس الذي يعايرون به عصرًا فاسدًا. لقد أدرك كراوس فساد الصحافة البرجوازية قبل سنوات من الحرب، بل أدرك حقيقة عصرنا الذي سادته وسائل الإعلام، القائم على أساس خواء الكلمة والصورة. كان مجال كراوس دائمًا هو تاريخ العالم، لكنه كتبه بوصفه مراسلًا صحفيًّا محليًّا من فيينا. ليست مصادفة أن كل فصل من هذه المسرحية المأساوية يبدأ بصيحات باعة الصحف وعناوينها الرئيسة. لم تكن مسرحية **الأيام الأخيرة للجنس البشري** مجرد صرخة ضد الحرب العالمية الأولى وفساد الصحافة، بل كانت أيضًا حجة مشبوبة العاطفة ضد النمسا تحت حكم هابزبورغ التي اعتبرها كراوس مسؤولة عن تفشي أشكال الكراهية. ويوضح هوبزباوم أن كراوس أدرك الحرب على الفور وما تعنيه من انهيار للعالم بأكمله، أي انهيار الحضارة البرجوازية-الليبرالية للقرن التاسع عشر. وجد كراوس الكلمات التي كتب بها الفصل الأول

العظيم من مأساة القرن العشرين (وهو الحرب العالمية الأولى التي نشبت في عام 1914) في المقالات الرئيسة، والتصريحات، والحوارات التي تتسرب إلى الأسماع، وتقارير الصحف، في زمن أدرك فيه أن مسرحية مأساوية يجري تمثيلها هنا في العالم.

ويبقى في اللقطة العامة لسياق الأزمة ركن فيه كومة من بقايا الثقافة الرفيعة، وفنونها، يقترب منها هوبزباوم ليلقي عليها الضوء ويكتشف علاقتها بعنصر سبق له عرضه، ألا وهو القومية. يتساءل المؤلف: ماذا بقي من الثقافة البرجوازية الكلاسيكية؟ ما الذي ظل في الذاكرة من إرثها وما الذي ما زال صالحًا للاستخدام منها؟ ويتلمس الإجابة قائلًا إن الثقافة «الرفيعة» آلية لإنتاج منتوجات دائمة في شكل أشياء يمكن حفظها على مر الزمان، مثل المباني، واللوحات، والكتب... إلخ، وأيضًا لإنتاج مجموعة متنوعة من الأفعال المتدفقة التي هي غير دائمة على مر الزمان بحكم طبيعتها، والتي يمكن أن نسميها «عروض أداء»، مثل الغناء، والتمثيل، والرقص... إلخ، على الرغم من إمكان حفظها بفضل تكنولوجيا القرن العشرين في شكل تسجيلات، وأفلام، وأقراص صلبة أو مرنة. لكن لا يمكن تجنب المشكلات الصعبة للهوية الثقافية المرتبطة بهذه الثقافة. وقد ظل رعاة الفنون حتى ظهور الثقافة التي يوجهها السوق الشامل في القرن التاسع عشر يطلبون شراء معظم الأشياء التي تنتجها الثقافة الرفيعة ويجمعونها. مارست رعاية الفنون دورًا أقل في فنون الأداء التي تضرب بجذورها في ممارسات فنون الترفيه لدى العوام. إن الإنتاج الثقافي - بما في ذلك إنتاج فنون الأداء - من أجل الربح في سوق شامل هو نتاج للقرن العشرين أساسًا، وهو يعتمد على القدرة على إعادة إنتاج الأشياء تقنيًّا بكميات كبيرة تحقق ربحًا من مبيعاتها؛ فلا تحتاج إلى دعم مالي خارجي. وهنا لا بد من التفرقة بين «الثقافة القومية»، ومجموعة المنتوجات والأنشطة ذات الهيبة الرفيعة التي أُنتج معظمها في أوروبا في القرن التاسع عشر بوصفها كتلة من «الثقافة الرفيعة» أو الثقافة «الكلاسيكية» العالمية، وتبنتها على هذا الأساس النخبة التي كانت تحول المجتمعات غير الأوروبية بحماسة إلى الحداثة، أي تضفي عليها الصبغة الغربية. يثير هذا مشكلة وضع الفنون في مكانها المناسب من الهوية

الثقافية. ما «الهوية الثقافية»؟ يقول هوبزباوم إن الإحساس بأي هوية جمعية ليس له في حد ذاته بعد ثقافي خاص، لكن الثقافة القومية لها معنى سياسي، وهي تتخذ الدولة إطارًا لها. لقد جعلت الإدارة والتعليم من الجماهير أتباعًا لقوميات معينة، مثلما وسعت نهضة الطبقات الوسطى وشرائحها الدنيا ذات الأعداد الضخمة من النخب، وجعلتها تابعة لقومية معينة. يشرح هوبزباوم دور التعليم العام في تكوين الهوية، وكيف أن الثقافة الرفيعة للمجتمع البرجوازي في القرن التاسع عشر لم تعد تمثل شيئًا ذا بال لحياة أهل القرن العشرين الذين لا يأبه الكثير منهم لرامبرنت أو بروكنر، في أزمنة يتزايد إغراقها ليلًا ونهارًا بالصور، والأشكال، والأصوات التي لم تنتج ولا توزع لأي غرض غير تضخيم المبيعات في مجتمع استهلاكي شامل. محا الفن المفاهيمي العمل الفني نفسه، وسعى إلى تدمير الفن والمجتمع الذي يعبر عنه عن طريق الاستفزاز والسخرية، مثل الشاربين اللذين رسمهما دوشامب على وجه الموناليزا. أدرك الأكثر منطقية من بين فناني ما بعد الحداثة منذ البداية أن ناتج عملهم كان سلعة للبيع مثل أي شيء آخر، والذي يبيع هو نجومية الفنان وليس موهبته وحرفيته. ويضرب مثالًا على ذلك فن آندي وارهول، ويقدم تحليلًا تاريخيًا - اجتماعيًا مركزًا ومفيدًا له.

مواجهة الأزمة: استعراض القوى الفاعلة في المجتمع

بعد استعراض الأزمة ومختلف جوانب السياق الذي حدثت فيه، يصحبنا المؤلف في قسم ثالث مكون من مشاهد عدة تجري في مواقع مختلفة، تبين كيف أمكن القرن العشرين أن يواجه انهيار المجتمع البرجوازي التقليدي والقيم التي حافظت على تماسكه. هذه المشاهد منفصلة، لكننا يمكن أن ندرك اتصال بعضها بالبعض الآخر لو تخيلنا أن الانتقال بينها يجري بتقنية القطع بين كل مشهد منها والآخر، لتكون مجموعة المشاهد في النهاية قسمًا متماسكًا ذا معنى.

المشهد الأول في هذا القسم من بطولة النخبة، التي يعرض هوبزباوم مخاوفها من الأخطار التي تهدد الهوية، ويقارن بين رعبها من هذه الأخطار وتحمل الجماهير لها دونما جزع، وذلك من خلال عرضه لكتاب العصر

المريض لريتشارد أوفري الذي يتناول حالة أوروبا بين الحربين العالميتين. يقول هوبزباوم إن الدراسات التي تتناول الذاكرة التاريخية ليست عن الماضي أساسًا، بل هي نظرة استرجاعية تُلقَى من حاضر ما على ما حدث في ذلك الماضي. يرى هوبزباوم أن كتاب أوفري قدم مدخلًا غير مباشر للتركيب الانفعالي للماضي، عن طريق التنقيب عن ردود الفعل الشائعة التي عاصرت ما كان يحدث في حياة الناس ويدور حولها في ذلك الوقت. رأى أوفري أن النخبة هي التي أحست بخوف وقلق مرضي في فترة ما بين الحربين العالميتين، لم تشاركها فيها جماهير عامة الشعب. لا يرى أوفري أن هذه المخاوف ردود فعل على تجارب واقعية ومخاوف واقعية، على الأقل في بريطانيا العظمى، حيث يتفق الجميع على أنه لا السياسة ولا المجتمع انهارا بين الحربين، ولم تمر الحضارة بأزمة. يرى هوبزباوم أن كتاب العصر المريض يفكك الخيوط المعقدة لمختلف التوقعات الكارثية، مثل موت الرأسمالية، والخوف من التدهور السكاني، وخيبة الأمل الاجتماعية، والخوف من الحروب، وهو يفعل هذا أساسًا من خلال الكتابات العامة والخاصة لمن يملكون الكلمة والسلطة، وهم لدى أوفري نخبة مختارة من المثقفين البرجوازيين والمفكرين من الطبقة السياسية. إلى أي مدى مثلت آراء الأقلية الفصيحة عند أوفري الناخبين البريطانيين البالغ عددهم حوالى ثلاثين مليونًا أو نحو ذلك في عام 1931 أو أثرت فيهم؟ إلى أي مدى شكلت أفكار هذه النخبة الرأي العام؟ يخلص هوبزباوم إلى أنه لا يوجد بالفعل إلا براهين قليلة في ثقافة الطبقات العاملة والشرائح الدنيا من الطبقات الوسطى في حقبة ما بين الحربين وطريقة حياتها، على أن هذه الكتابات قد شكلت أفكار أبنائها. وقد سمحت النهضة السريعة المؤثرة لوسائل الإعلام الجماهيرية حقًّا ببث الأفكار المركزية للمفكرين المرضى بالقلق على نطاق واسع، لكن كاد العديد من تنبؤاتهم المحملة بأهوال يوم القيامة ألا يصل إلى خارج حظيرة المثقفين، والناشطين، وصانعي القرار على المستوى القومي. وسبب ذلك أنه لا يمكن أن تعبر كتابات نخبة المثقفين عن المزاج البريطاني العام إلا حيثما يشارك الرأي العام هذه النخبة طوعًا في مخاوفها وردود فعلها. يرى هوبزباوم أن هذه المشاركة تصادف حدوثها في المشكلة المركزية للعصر، ألا وهي الخوف

من الحرب، وربما تكون قد حدثت أيضًا بطريقة أو بأخرى في أزمة الاقتصاد (البريطاني)، لكنها لم تحدث مع ما عداهما من مخاوف النخبة. يقدم هوبزباوم هنا تحليلًا مهمًا لأثر الأزمة الاقتصادية لثلاثينيات القرن العشرين على السياسة الاقتصادية لبريطانيا، لكنه لا يرى أن عامة الشعب شعرت بكارثة أو قلق مرضي جراءها. إن العناصر المحافظة اليائسة للفرديين الليبراليين غير المنظمين لسنوات ما قبل 1914 هي وحدها التي لم تر أي بارقة أمل. على أي حال، كان «يوم القيامة»، و«الفوضى»، أو «نهاية الحضارة» أبعد ما يكون عن خبرة الحياة اليومية في معظم أنحاء أوروبا بين الحربين، فكانت هذه الفظائع شيئًا لم يتوقعه معظم الناس حقًّا، حتى حينما عاشوا في قلق على المستقبل، بين أنقاض نظام اجتماعي قديم لا يمكن استعادته، كما عاش كثيرون بعد عام 1917. هذا هو السبب في أن سكان المدن الكبرى المدنيين لم تخُر قواهم تحت قصف القنابل ووابل النيران في الحرب العالمية الثانية، وهو عكس ما حدث لأبطال القوات الجوية. ومهما كانت دوافع السكان المدنيين، فقد استمروا في مناجزة الحياة، واستمرت مدنهم، التي احترقت وتحولت إلى أطلال، في أداء وظائفها، لأن الحياة لا تتوقف حتى الموت.

المشهد الثاني من بطولة العلم. يعرض المؤلف علاقة العلم بتغير العالم من خلال سيرة اثنين من العلماء: عالم البلّورات جون ديزموند برنال، وعالم الكيمياء جوزيف نيدهام. هذان العالمان يشتركان مع هوبزباوم في أنهما بريطانيان، من الجامعة نفسها (كمبردج)، لهما اهتمامات بتخصصات متعددة ولا يقتصران على تخصصهما الأكاديمي الضيق، وهما ماركسيان يدينان بالولاء للحزب الشيوعي البريطاني[13]. يبدأ هوبزباوم ببرنال، ويبرر اختياره له بأنه وقف عند نقطة التقاء الثورات العلمية، والاجتماعية - السياسية والثقافية في القرن العشرين، بآمالها وأحلامها المتشابكة عن المستقبل. برز برنال بين عامي 1927 و1939 بوصفه مثقفا شيوعيًّا. والحق أنه كان في الحقبة ما بين 1939 و1946 خارج المؤسسة الأكاديمية بالفعل، إذ كان فردًا في صفوف

Guha, «The Man Who Knew Almost Everything: Review of Fractured Times by Hobsbawm». (13)

الحشد الناجح بما يفوق المعتاد للعلماء البريطانيين في الحرب العالمية الثانية. وعلى الرغم من أنه كان أحد أهم الملهمين بـ«بحوث العمليات» وكان أحد مبدعيها، لكن يبدو أنه لم يكن له ارتباط بمشروع القنبلة الذرية. ظل العلم والسياسة، والنظرية والتطبيق شيئًا واحدًا لدى برنال لبضع سنوات. أما بعد عام 1945 فقد صار من الصعب على برنال أن يعيد بناء موقفه الذي كان قبل الحرب، وذلك بسبب نشاطه السياسي. وحين وصل الوضع الدولي إلى نقطة التأزم، تعرض برنال لهجوم سياسي وأيديولوجي من الخارج. تلخص حلم برنال المأمول في تقدم البشرية وتحريرها من خلال مزيج من الثورة السياسية، والعلمية، والشخصية. وكان بوصفه عالِمًا على وعي حاد بالعيش في ظل أزمة التقدم. ثلاثة أعمدة فقط هي التي ظلت تسند معبد التقدم وتمنعه من الانهيار: مسيرة العلم إلى الأمام، والرأسمالية الأميركية، والأمل الذي قد تجلبه الثورة الروسية. انهار النموذج الأميركي في الأزمة الاقتصادية العالمية، وبدا الطريق الوحيد إلى المستقبل أمام المؤمنين بالتقدم شبيهًا بمجتمع اشتراكي جديد قائم على التخطيط. ومنذ تولى هتلر مقاليد السلطة في ألمانيا صار العلماء مجد أوروبا، لكونهم مدافعين عن مستقبل الحضارة. وفي هذه اللحظة المهمة، أدت الحصانة الواضحة للاتحاد السوفياتي ضد الكساد العظيم إلى الإضرار بسمعة اقتصادات السوق، وجعلت التخطيط يبدو دواءً اجتماعيًا فوريًا معجزًا. وصارت روسيا السوفياتية نوعًا من القدوة، حتى لغير البلاشفة. وراق التخطيط عبر حدود الدول والأيديولوجيات للاشتراكيين الذين آمنوا به على أساس أيديولوجي، وللعلماء والتكنوقراط الذين مارسوه على أي حال، وللسياسيين الذين بدأوا في إدراك أن الكساد والحرب جعلاه ضروريًا. قرر التاريخ أن تأتي أعظم إنجازات التقدم الخاضع للتخطيط بفعل الانتصار عن طريق الجهود الحربية إجمالًا وليس عن طريق المجتمع الصالح، من خلال مزيج من حشد الشعب، والسياسة، والعلم، والآمال الاجتماعية. دمجت الحرب العالمية الثانية القرارات السياسية والعلمية معًا، وحولت الخيال العلمي إلى حقيقة واقعة، بل حولته أحيانًا إلى كابوس واقعي في شكل القنبلة الذرية. وأساء برنال إلى سمعته الخاصة بإدخال السياسة إلى العلم، وأعطى الأولوية لولائه للشيوعية على كونه

عالمًا. يقدم هوبزباوم شرحًا مفصلًا لهذه السقطة في حياة برنال حين دعم عالم الوراثة الروسي المدلّس ليسينكو لمجرد أن ستالين أقر نظريته التي خالفت آراء جميع زملاء تخصصه، وهو مثال مهم لا يتسع المجال لتناول تفاصيله هنا.

العالم الثاني الذي يهتم هوبزباوم بعرض العلم من خلاله هو جوزيف نيدهام، ويجعله هوبزباوم مدخلًا لعرض علاقة الآداب بالعلوم عند حوالى ثلاثينيات القرن العشرين، حين كان الجدل دائرًا حول العلاقة بين العقل والخيال. كان المثقفون العلماء يمتلكون الاثنين، بينما أعيقت حركة المثقفين الأدباء بشدة بجهلهم وشكهم في العِلم والمستقبل. اتسعت الشقة في النصف الأول من القرن العشرين بين الثقافتين، حيث فصلت المدارس الثانوية بالفعل «الآداب» عن «العلوم»، بينما تميزت الفترة الواقعة بين الحربين العالميتين بالجمع بين الأدب والعلم. ويصلح نيدهام العالم والمؤرخ اليساري لحضارة الصين وعلومها مثالًا للمجتمع في ذلك الحين، حيث كان التاريخ والنشاط العام يقعان موقع القلب من «العِلم الأحمر» في ثلاثينيات القرن العشرين، حين كان العلماء جميعًا في شدة الانشغال بالعلاقات المتغيرة بين العلم والمجتمع.

ينقلنا الكتاب بعد ذلك إلى مشهد من بطولة المثقفين؛ حيث أدى صعود التعليم الابتدائي العام، والتوسع الهائل في التعليم الثانوي والجامعي بعد الحرب العالمية الثانية إلى خلق مخزون هائل ممن يجيدون القراءة والكتابة والمثقفين المتعلمين، أكبر بكثير مما نتج منهم قبل ذلك على الإطلاق. وتمتع هؤلاء المثقفون بقدرة أكبر بكثير لكسب العيش من عملهم مثقفين مستقلين أحرارًا؛ إذ توفرت لهم وسائل جديدة لكسب عيشهم عن طريق الصناعات التقنية والعلمية الجديدة، ومؤسسات إنتاج العلوم والثقافة، والجامعات، ومجالات الصحافة، والدعاية والإعلان. كان المثقفون الأحرار يعتبرون جماعة ثانوية من البرجوازيين. أما ما جعلهم يبدون جماعة جديرة بالاعتراف بها فهو جمعهم بين النشاط الذهني والتدخل في السياسة. كما أن ظهور كتلة كبيرة من جماهير القراء، والقدرات الكامنة للوسائط الجديدة في الدعاية، وفر إمكانات غير متوقعة لبروز مثقفين مشاهير يمكن حتى للحكومات أن تستخدمهم.

تقع فترة مجد المثقفين ما بين نهاية الحرب العالمية الثانية وانهيار الشيوعية. أما الآن فقد تراجع هذا العصر الذي اعتُبر فيه المثقف الوجه العام للمعارضة السياسية. يجد الناشطون الآن أن المثقفين أقل فائدة من موسيقيي الروك أو نجوم السينما المشهورين عالميًا في إلهام الناس بالقضايا الطبية، في مجتمع لا يتوقف فيه الترفيه الجماهيري. ولا يرجع هبوط نجم المثقفين المحتجين العظماء إلى انتهاء الحرب الباردة وحسب، بل إلى إبعاد المواطنين الغربيين عن الاهتمام بالسياسة في حقبة من النمو الاقتصادي وانتصار المجتمع الاستهلاكي والعولمة. يرى هوبزباوم أن العولمة نجحت جزئيًا في تقليص نطاق تدخل الدولة في الحياة العامة. لكنه يرى عنصرًا آخر حدد شكل العصر الجديد، هو أزمة القيم والمنظورات التقليدية، مثل التخلي عن الإيمان القديم بالتفسير العقلي للأمور، والعلم، وإمكان تحسين أحوال البشر. وتراجعت قيم التنوير منذ سبعينيات القرن العشرين، في مواجهتها لقوى المحلية والقومية المضادة للكونية، والميول الرجعية الراديكالية التي تنمو في مختلف ديانات العالم. كذلك أدى النمو الهائل في التعليم العالي منذ ستينيات القرن العشرين إلى تحويل المثقفين في هذا العصر المعولم الجديد إلى طبقة مؤثرة ذات أهمية سياسية. اتضح منذ عام 1968 سهولة حشد جماهير الطلبة في مجموعهم، لا على المستوى القومي فحسب، بل حتى عبر الحدود. ومنذئذٍ أدت الثورة غير المتوقعة في وسائل الاتصال الشخصية إلى تعزيز قدرتهم على الفعل العام. وقد حول النمو الهائل في التعليم العالي الخريجين إلى أعضاء في الطبقات العليا. يجد هوبزباوم أن قوات النقد الاجتماعي المنهجي في الحاضر توجد في الشرائح الجديدة ممن تلقوا تعليمًا جامعيًا. لكن المثقفين المفكرين ليسوا في موقع يسمح لهم بتغيير العالم وحدهم، حتى ولو كان هذا التغيير مستحيلًا من دون إسهامهم؛ فهذا يتطلب جبهة موحدة من الناس العاديين والمثقفين. ربما كان تحقيق هذا أصعب اليوم مما سبق، باستثناء أمثلة معزولة قليلة. وهذه هي معضلة القرن الحادي والعشرين.

وبطل المشهد التالي هو الدين. لا شك في وجود إعادة إحياء سريعة ومؤثرة للدين منذ ستينيات القرن العشرين، وفي أنه صار بصراحة قوة سياسية

كبرى. هذا النمط من تدخل الدين في السياسة نمط جديد خاص بالقرن العشرين. يضرب هوبزباوم أمثلة على ذلك بالثورة الإيرانية، وسياسات الشرق الأوسط التي صارت مستندة إلى الكتب المقدسة، والصهيونية، وسياسات الولايات المتحدة الأميركية، والقتل باسم الردة في مصر، وظهور تنظيم القاعدة، وابتعاد تركيا عن النظام العلماني وانضوائها تحت مظلة حزب إسلامي سياسي جماهيري، وإنشاء حزب هندوسي في عام 1980 قلص تعددية الهندوسية إلى مذهب واحد. ويسهب هوبزباوم في تناول نمو التعصب الديني بين المسيحيين في سرعة توسع طوائف البروتستانتية الإنجيلية والخمسينية/ الكاريزمية المسيحية في الأميركتين وغيرهما من أصقاع الأرض. اعتبر هوبزباوم النهوض الذي لا شك فيه لوجود الدين في المجال العام تفنيدًا للرأي الذي تمسك به الناس طويلًا والقائل بأن الحداثة والعلمانية قُدِّر لهما التقدم معًا، فأصحاب هذا الرأي أهملوا تأثير قطاعات محافظة في المجتمعات مثل النساء والفلاحين، وهي قطاعات أكثر تمسكًا بالدين وتشددًا فيه. وإذا تركنا السياسات جانبًا، نجد أن العقليات الشعبية في الغرب وأساليب حياتها قد اصطبغت تمامًا بالعلمانية عبر مسار القرنين التاسع عشر والعشرين. لا يعني هذا أن الناس فقدت إيمانها أو تقواها، بل يعني أن حدود الحياة المجتمعية والمحلية، التي كانت تحكمها السلطة الدينية، والطقوس، وتحدي التقويم الديني للوقت قد تفتتت بالحراك، وازدياد الفردية، وظهور مجالات ثقافية وترفيهية لا علاقة لها بالدين، وهدامة لسلطته. يرى هوبزباوم أن من العبث الافتراض بأن عملية العلمنة المستمرة هذه، بل وربما المتسارعة، ستؤدي إلى اختفاء العبادات الدينية والطقوس المرتبطة بها، أو أنها ستؤدي إلى تحول الجماهير بأعداد كبيرة إلى الإلحاد. ما زال الناس متدينين، لكن الدين لا علاقة له بالعمل، فمبرمج الكمبيوتر مثلًا يؤدي وظيفته بالكفاءة نفسها بغض النظر عن ديانته. وينطبق هذا على جميع مجالات الأعمال، ما لم يفرض الإيمان بدين ما حدودًا على المسموح بعمله أو يصر على تعليمات لا تلائم العمل. في هذه الحالة، إما أن يتخلى التشدد العقائدي عن اعتراضاته بشكل ملموس، كما فعل ستالين مع العلوم الفيزيائية اللازمة لبناء الأسلحة النووية (على الرغم من أن التشدد في حالته كان في

أيديولوجيا سياسية وليس دينية، لكنه تشدد وصل إلى جمود عقائدي يضاهي الأصوليات الدينية)، أو تؤدي سيادة العقيدة الدينية المتصلبة إلى ركود ثقافي، كما حدث في الإسلام منذ القرن الرابع عشر. لقد أثار هذا مشكلات في مسار القرن الماضي أكبر مما افترض أن يثير، وذلك لسببين: من جهة، وجدت فجوة يتزايد اتساعها بين نظرية العلوم وتطبيقاتها التي تعتمد عليها إدارة العالم الحديث، وبين سرديات العديد من الأديان الرئيسة وتعاليمها الأخلاقية، خصوصًا في أي مجال يمس البشر والمجتمعات، وأبرز هذه الأديان المسيحية والإسلام. ومن جهة أخرى، تزايد نمو العالم التكنولوجي - العملي الحديث على نحو لا تفهمه الأغلبية العظمى ممن يعيشون فيه وبه، بينما انهارت النظم التقليدية. ولقد كانت علمنة الأنشطة في العالم من عمل الأقلية، وأساسًا المتعلمين. لكن السياسات المتحولة إلى الديمقراطية أعطت وزنًا أكبر للجماهير التي استمر الدين في ممارسة دور كبير في حياتها، أكبر بكثير مما يمارسه بين النخب من الناشطين. وقد كشف التحول الديمقراطي للسياسات النقاب عن الصراع بين الدين الشعبي للجماهير والحكام العلمانيين. لم يكن من المرجح قط أن يأتي التحول الديمقراطي بمثل هذا التصاعد القوي المفاجئ لدين الجماهير المتسربل بالسياسة في الغرب المتقدم الذي يطبق العلمانية، وفي المناطق الشيوعية. لكن السبب الأساس للتحذير من صعود دين مسيّس ليس ظهور كتلة من الناخبين المتدينين في عالم فيه حق اقتراع فعال، بل هو صعود أنواع اللاهوت الراديكالية، والتي تغلب عليها أيديولوجيات الجناح اليميني داخل الدين، ويلحظ منها المسيحية البروتستانتية، والإسلام التقليدي. وتدخلت عوامل سياسية عدة عقّدت موضوع إحياء الإسلام الراديكالي، منها وجوده على أرضه في مكة، وشعائر الحج التي جعلت المملكة العربية السعودية بؤرة الإسلام في العالم. وتماهت العائلة السعودية المالكة تاريخيًا منذ زمن طويل مع البيوريتانية البدوية للنموذج الوهابي للإسلام، واستخدمت ثروتها البترولية الهائلة لمحاولة نشرها في العالم. وقد ساعدت الحرب الباردة التي شنتها الولايات المتحدة الأميركية لمساندة المقاتلين المسلمين المعارضين للشيوعية في الحرب الأفغانية التي كان الاتحاد السوفياتي يخوضها

أيضًا في إنشاء أكثر المنظمات الجهادية العالمية الجديدة فعالية، ألا وهو تنظيم القاعدة. ويرى هوبزباوم أنه سواء أوجدت قاعدة شعبية مستقلة للأصولية الإسلامية الجديدة أم لم توجد، يمكن اعتبار هذه الأصولية حركة إصلاح جالبة للتحديث في مواجهة الممارسات الدينية التقليدية لإسلام القاعدة الواسعة من المسلمين، القائم على أسس مجتمعية أو قبلية، بطقوسه الفلكلورية المحلية، من أولياء، وقادة مقدسين، وأسرار صوفية. لكن هذا لا يشبه حركات الإصلاح البروتستانتية للقرن التاسع عشر، إذ ينقصه الإطار القوي الذي حدثت فيه تلك الحركات بفضل ترجمة الكتاب المقدس إلى اللغات المحلية. وإني أختلف معه هنا؛ فالأصولية الإسلامية الجديدة ليست حركة إصلاح بقدر ما هي حركة إفساد لسماحة الدين الشعبي، والشاهد على ذلك حلقات العنف المتصاعدة على يد أتباعها. ولقد اتضح الآن أن صعود السياسات القائمة على أساس الراديكالية الدينية والإحياء الفعلي للدين الشخصي كان كلاهما ظاهرة مميزة لنهايات القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين. ومن مفارقات الأصولية الدينية التي أعيد إحياؤها أنها نبعت من عالم يعتمد فيه بقاء البشرية على مؤسسات تكنولوجية - علمية لا تتلاءم مع هذه الأصوليات، لكنها تظل لا غنى عنها حتى للأتقياء.

ويلقي المشهد التالي الأضواء على الثورة الشيوعية وأثرها على الفنون. فلقد تعاطفت القوى الثورية اليسارية الجديدة مع حركات الفن الطليعي في ثمانينيات القرن التاسع عشر وتسعينياته، وظهرت حركات فنية حملت أسماء مختلفة ومتداخلة، مثل التكعيبية، والمستقبلية، والتكعيبية - المستقبلية، والفن التجريدي الهندسي... إلخ، وكان الفنانون أصحاب هذه الحركات ذوي آراء هدامة عن الفن، أو كانوا ذوي طموحات كونية (كما في روسيا مثلًا)، أو صوفية، ولم يكن لهم في البداية اهتمام بسياسات اليسار. من جهة أخرى، لم يثق الاشتراكيون في البدع غير المفهومة لهؤلاء الطليعيين الجدد. لكن طليعيي وسط أوروبا وشرقها تحولوا إلى اليسار الثوري بأعداد كبيرة في ما بين عامي 1917 و1922. ووضعت الثورة طليعيي روسيا في موضع فريد تمتعوا فيه بالقوة والتأثير. لقد صار في الإمكان الآن تحقيق حلم دمج الفن بالحياة،

والمبدع بعامة الجمهور بشكل لا انفصام بين عراه، بل اتحاد بفضل انخراط الطرفين في الثورة. استغرقت الحركة الطليعية في التلذذ بفن الشارع، وتصوير الشعارات والصور على الجُدُر، بالإضافة إلى تزويد الاحتفالات الثورية بالأعمال الفنية. لكن هذه الأعمال تركت القليل خلفها. وبعد انتهاء الحرب الأهلية، هاجم المشجعون المتعصبون للحزب الشيوعي الحركة الطليعية، وتضاعفت الروابط التي ربطت بين روسيا السوفياتية والغرب - من خلال ألمانيا في معظم الأحوال - وانتقل كثير من الفنانين الطليعيين لسنوات عدة بسهولة جيئة وذهابًا عبر الحدود الأوروبية. وكانت الإنجازات الإبداعية الكبرى التي بقيت من الحركة الطليعية الروسية عمومًا من إنجازات منتصف عشرينيات القرن العشرين. ولم يحدث أي هجوم جاد على الحركة الطليعية في روسيا حتى أواخر عشرينيات القرن العشرين، وقد حافظت الفنون على امتيازاتها بين عامي 1929 و1935، لكن ستالين أرغمها على قبول الخضوع التام للسلطة في ما بعد. وسرّع هذا الوضع الثقافي القاسي بنهاية الحركة الطليعية الروسية التي ازدهرت منذ عام 1917؛ وصارت الواقعية الاشتراكية إجبارية.

أما بطل المشهد التالي فذو وجه قبيح، وهو الدكتاتوريات الحاكمة مثل النازية والفاشية والستالينية. فلقد زُعم بثقة لمدة قرن قبل الحرب العالمية الأولى أن أوروبا كانت تسير في اتجاه الليبرالية السياسية، والحقوق المدنية، والحكومة الدستورية ذات السلطات المنتخبة، على الرغم من أنها لم تكن بالضرورة جمهوريات. باختصار، كانت الديمقراطية تحقق تقدمًا سريعًا حتى قبل عام 1914 بوقت قصير. والمقصود بالديمقراطية هنا أن الحكومة تأتي بتصويت جميع الذكور الراشدين. وصارت أوروبا بعد انتهاء الحرب مكونة من نظم برلمانية من نوع أو آخر، ما عدا روسيا السوفياتية الثورية التي مزقتها الحرب. لكن اتجاه التطور السياسي يكاد يكون قد انعكس رأسًا على عقب فورًا. ومن السمات المشتركة بين الفاشية والنظم الشيوعية في تلك الحقبة أنها لم تر أن دورها هو صيانة مجتمعاتها، أو إصلاحها، أو حتى تحسين أحوالها، بل اعتبرت دورها وسيلة لتحويل هذه المجتمعات وإعادة بنائها. كان من تولوا حكم هذه المجتمعات قادة مطلقي اليد في الحكم. وقد ألحت سلطات هذه النظم الشمولية

الحاكمة على الفن لتقديم الكثير لها، كما وجد الفن أيضًا صعوبة بل استحالة في الهرب من مطالب السلطات السياسية منه وتحكّمها فيه. ربما كانت معارض الفن والقوة أكثر الأشكال المميزة التي تعاون فيها الفن مع السلطة أثناء عصر الليبرالية البرجوازية، وقد ظهرت الأجنحة القومية الصغيرة في هذه المعارض للمرة الأولى في عام 1867. توجد مطالب ثلاثة أساسية عادة ما تطالب بها السلطة الفنون: المطلب الأول هو إظهار مجد السلطة نفسها وانتصاراتها. والمطلب الثاني هو تنظيم القوة بوصفها عملًا دراميًا يقدم في المجال العام. وازداد تحول القوة إلى مسرح عام مع التحويل الديمقراطي للسياسات، بحيث كان الشعب هو جمهور مشاهدي العرض المسرحي والمشاركين المنَظَّمين فيه، وكان هذا هو التجديد الخاص لعصر الديكتاتوريين. لقد أمكن الفن تقديم خدمة ثالثة للسلطة، هي خدمة تعليمية أو دعائية، ذلك أنه تمكن من تعليم نسق قيم الدولة للناس، وإعلامهم به وغرسه فيهم. لكن شكلًا من الأشكال التقليدية للفن السياسي يتطلب شيئًا من التعليق عليه، وهو المنحوتات التذكارية العامة التي صارت في القرن التاسع عشر نوعًا من المتاحف الموجودة في الهواء الطلق المخصصة للتاريخ القومي كما يُرى من خلال الرجال العظماء. لكن التماثيل البرونزية والرخامية بالتحديد عفا عليها الزمن بعد الحرب العظمى، وصارت اللغة البصرية المسهبة للرمزية والرمز غير مفهومة في القرن العشرين بالقدر نفسه الذي صارت فيه الأساطير الكلاسيكية غير مفهومة لمعظم الناس. احتاجت السلطة إلى الفن بوضوح. لكن أي نوع من الفن؟ ربما توقع المرء أن النظم التي التزمت بالقطيعة مع الماضي والاحتفاء بالمستقبل ستتعامل بمزيد من الأريحية مع الحركة الطليعية. لكن وجدت صعوبتان ثبت أنهما لا تُقهران: الأولى أن الحركة الطليعية في الفن لم تسر بالضرورة في نفس اتجاه الراديكاليين السياسيين من اليمين أو اليسار. والصعوبة الثانية كانت أن الحداثة راقت للأقلية، بينما فضلت الحكومات الفنون التي ستروق للعامة، أو على الأقل سيفهمها العامة على الفور، وذلك على أسس أيديولوجية وعملية. وبرعت هذه الحكومات في إيقافها الفنانين غير المرغوب فيهم الذين يبدعون أعمالًا فنية غير مرغوب فيها أكثر مما برعت في العثور على فن جيد للتعبير عن طموحاتها.

بطل المشهد الأخير في هذا القسم بطل مهزوم، فالمشهد يقدم لنا الحركة الطليعية وهي تفشل. هجر الفنانون مشروعات حركاتهم الفنية بعد قرن من التجريب في إعادة التفكير الثورية في الفن، ولنقل منذ عام 1905 إلى منتصف ستينيات القرن العشرين، تاركين وراءهم الطليعيين الذين صاروا قسمًا فرعيًّا من أقسام التسويق. كان فشلها فشلًا للحداثة؛ فالقرن كان أساسًا عصر الآلة، وكان الفشل أكثر حدة في الفنون البصرية منه في أي فن آخر. وصارت أي فنون بصرية لم تنتج بغرض الاستخدام من اهتمامات الأقلية في القرن العشرين، وبالذات تصوير اللوحات والنحت. عانت الفنون البصرية أكثر من غيرها من بقية الفنون الإبداعية من إنهاء التكنولوجيا لصلاحيتها، فالقرن العشرين ينتمي إلى التصوير الفوتوغرافي، وليس إلى تصوير اللوحات. لكن هوبزباوم يرى سببًا لا يقل عن ذلك قوة للحرب الخاسرة التي شنتها الفنون التقليدية ضد التكنولوجيا في قرننا، ألا وهو نمط الإنتاج الذي التزم به فنان الفنون البصرية. تنتج في هذا النمط من الإنتاج أعمال فنية فريدة يدويًّا، لا تلائم اقتصادًا يعتمد على طلب الآلاف بل الملايين من المستهلكين للسلعة، لا على طلب أفراد أو عشرات قليلة أو كثيرة لها؛ باختصار، هي غير ملائمة لاقتصاد هذا القرن المعتمد على الجماهير الغفيرة. لكن التعامل مع الفنون بمنطق اقتصاد السوق قد عرقل إبداع أعمال فنية جديدة تكمل ما قبلها من أعمال الثقافة الرفيعة التي سبقت الحرب؛ فقد أدى الإنتاج الآلي الكبير للأعمال الفنية إلى جعل الأعمال الثمينة الفريدة التي تنتج يدويًّا غير متاحة تجاريًّا. وإني أتفق مع هذا التحليل الذي يرى أن الثقافة تتغير وفقًا لتغير شروط الهياكل الاقتصادية والاجتماعية وتطورها، وهو تحليل يوضح الخلفية الفكرية لهوبزباوم؛ فهذا الخط الفكري بالطبع خط ماركسي، من دون ترديد للمصطلحات الماركسية[14].

من ثم تختلف أزمة الفنون البصرية من حيث النوع عما شهدته بقية الفنون من أزمات حتى الآن. إن الشكل التقليدي للمحاكاة في الفنون البصرية فقط هو الذي اختفى تمامًا عن الأنظار، وخصوصًا في تصوير اللوحات، وهو الشكل

---

(14) Cross, «Modern History Book Review: Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century».

الذي كان فن الصالونات في القرن التاسع عشر، ولم يُعِد أحد تأهيله حتى اليوم، على الرغم من كل ما بذله تجار الفنون من جهد. من ثم كانت الأخبار الطيبة للحركة الطليعية في تصوير اللوحات أنها كانت اللعبة الحية الوحيدة في البلدة. أما الأخبار السيئة فهي أن العامة لم يحبوها. صار اللون يتمتع بمزيد من الحيوية لدى الطليعيين الذين احتكروا التعبيرية، واستغلوا القدرة على حقن الواقعية بالعاطفة. ثم أتت تكنولوجيا الفيلم السينمائي في ما بعد لتظهر قدرتها على المنافسة، لكن القطيعة الحقيقية بين الجمهور والفنان أتت مع القرن العشرين. كان الطليعيون ممزقين دائمًا بين الاعتقاد بعدم وجود مستقبل لفن الماضي - حتى الماضي القريب، ولا حتى لأي نوع من الفن بالمعنى القديم للكلمة - والاعتقاد بأن ما كانوا يفعلونه في الدور الاجتماعي القديم للفنانين والعباقرة كان مهمًّا، وضاربًا بجذوره في التقليد العظيم للماضي. ما يمكن توصيله باللغات الجديدة الفقيرة لتصوير اللوحات أقل بكثير مما أمكن توصيله باللغات القديمة. إن الثورة الحقيقية في فنون القرن العشرين لم ينجزها الطليعيون الآخذون بالحداثة، بل أنجزها المنطق المختلط للتكنولوجيا والسوق الشامل، أي التحول الديمقراطي للاستهلاك الجمالي. والفكرة وراء الفنون الثورية الحقيقية هي أنها تحظى بقبول الجماهير بسبب أنه كان عليها أن تتواصل معهم. لم يكن من المفترض أن يكون الفن المفاهيمي والدادائية طرقًا لتثوير الفن، بل للقضاء عليه. لكن أحد تقاليد الحركة الطليعية مارس دور همزة الوصل بين عالمي القرنين التاسع عشر والعشرين، وهو التقليد الذي أدى من وليام موريس، وحركة الفنون والحرف إلى الباوهاوس. تكمن قوة هذا التقليد في أن ما يُلهبه ليس اهتمامات الفنانين بالمسائل التقنية النخبوية بوصفهم مبدعين عباقرة أفرادًا، بل بوصفهم بنائين لمجتمع أفضل، وكانت قوة دفعه اجتماعية وجمالية في آن.

ماذا بقي بعد الهزيمة: فنون الجماهير والأساطير المخترعة

يختم هوبزباوم كتابه بقسم موجز يحاول أن يتلمس فيه كيف هُزمت الفنون، وما الذي حل محل الفنون المهزومة بعد أن جعلها التقدم التكنولوجي زائدة عن الحاجة. يبدأ هذا القسم بلقطة عامة يستعرض فيها فنون الجماهير. يقول هوبزباوم إن الثورة الصناعية التي حدثت في منتوجات العقول لها سببان:

التقدم التقني الذي حل محل المهارات اليدوية، والطلب الكبير عليها الذي جعلها غير كافية. وهو يرى أن الأخذ بالآلات الميكانيكية الفعلية ليس هو الذي يحدد السمة «الصناعية» لأي فن على أي حال، بل ما يحددها هو تقسيم عملية الإبداع الفردي إلى أقسام متخصصة، تؤدي إلى تذويب المنتج الفرد في كيان جمعي، ينسقه مدير تنفيذي أو إداري. تأخذ الفنون التي هي المنتوجات الجديدة للعصر الصناعي مثل الأفلام، والإذاعة، والموسيقى الشعبية، بتقسيم واسع للعمل منذ البداية. ومن الواضح أن ما يخرج من مثل هذا الإنتاج الصناعي أو شبه الصناعي شيء شديد الاختلاف عن الأعمال الفنية المصنوعة يدويًا التي ينتجها النوع التقليدي من الفنون، ولا يمكن الحكم عليه بالطريقة نفسها. والتصنيع جعل الناقد ذا الطراز القديم زائدًا على الحاجة بالقدر نفسه الذي جعل به الفنان ذا الطراز القديم زائدًا على الحاجة. يرى هوبزباوم أن أول ما يجب عمله إزاء هذا الوضع هو قبوله، ومن قبلوه استخدموا ثلاثة مداخل حاولوا الوصول بها إلى صلح ثقافي مع الثقافة الصناعية. فالأميركيون اكتشفوا هذه الثقافة الصناعية، ووصفوها، وقاسوها كميًا، أما الأوروبيون، لا سيما الفرنسيين والإيطاليين، فحللوها ونظَّروا لها، والبريطانيون فسروها أخلاقيًا. والثقافة الصناعية لا تنتج أعمالًا فنية تدعو إلى الانتباه الفردي والمركز (مثل الباليه أو الأوبرا أو اللوحة أو السيمفونية)، بل تنتج عالم الجريدة المصطنع، وشرائط رسوم الكاريكاتير، أو التتابع اللانهائي لحلقات رعاة البقر أو الجريمة. ومن التناقضات أن هذا التطور الفائق الحداثة يعود بنا إلى أقدم وظيفة للفنون، ألا وهي شرح الأسطورة والأخلاقيات. يثير هذا التحليل سؤالين مهمين: كيف يمكننا الحكم على مخرجات التيار الثقافي وربما تحسينها؟ وأي مساحة يتركها هذا لقيم الفن، أو الإبداع الفردي؟ التهمة الكبرى الموجهة إلى الثقافة الجماهيرية أنها تخلق عالمًا مغلقًا، وبهذا تزيل الرغبة في عالم مثالي وطيب، وهي العنصر الجوهري للبشرية، والأمل العظيم للإنسان. هذا الأمل لم يستبعد، لكنه يأخذ في الثقافة الجماهيرية شكل الخيال، وهو شكل سلبي ومراوغ، وهو عمومًا خيال عدمي. والفن ذو الطراز القديم يميل منطقيًا إلى العودة إلى أنواع النشاط التي لا يمكن مكننتها بعد. يقول هوبزباوم إن أول من اكتشف هذا النهج كان موسيقيو الجاز، الذين يقدمون في أدائهم ارتجالات يستحيل

أن تجاريهم فيها الآلات التي تعزف مقطوعة موسيقية لو ألقمتها قطعة نقود معدنية. ثم يضرب أمثلة لمن ساروا على درب الارتجال نفسه في الفن ووسائل الإعلام. لكن الارتجال لا يمكن أن يقدم حلًّا، بل يقدم مسكنات ليس إلا. فهو جيب من الحرية في وسط أرض شاسعة من القهر والروتين. أما أفضل حل متاح للفنان فيكمن في حاجة الصناعة نفسها إلى هامش معين للإبداع الأصيل، الذي يمكنه وحده تقديم المادة الخام التي يمكن تصنيعها. ويضرب المؤلف مثلًا أفلام الغرب الأميركي التي هي عبارة عن صور ذهنية للعالم، وأسطورة، وعالم أخلاقي، خلقتهم مئات القصص الرديئة، والأفلام ومسلسلات التلفزيون الرديئة، وهي لم تبق بسبب هذا الإنجاز، بل من خلاله.

وعند وصول المؤلف إلى هذه الزاوية من اللقطة العامة التي عرضت لنا فنون الجماهير، يدخل بلقطة منقضة مكبرة (زوم إن) على أسطورة رعاة البقر الأميركيين، وهي ضمن الموضوعات الموجودة داخل هذه اللقطة العامة للفنون الجماهيرية. يتساءل هوبزباوم: لماذا صارت هذه المجموعة من الرجال الذين يمتطون صهوات الجياد ويرعون الماشية عمومًا - لكن ليس دائمًا - موضوع أسطورة قوية، وبطولية، ونموذجية وذكورية أساسًا؟ ولماذا كان لهذه الأسطورة من بين العديد من هذا النوع من الأساطير كل هذا الحظ الزائد عن المعتاد، والفريد عالميًا حقًا، وهي أسطورة نتجت من جماعة هامشية اجتماعيًا واقتصاديًا من أفراد البروليتاريا، منقطعي الجذور، الهائمين على وجوههم، الذين نهضوا وسقطوا في مسار عقدين من القرن التاسع عشر في أميركا؟ يشرح هوبزباوم أن قدرة الرعاة الممتطين صهوات الخيول على إنتاج مثل هذه الصور البطولية ليست أمرًا عامًا تمامًا. كان رعاة البقر الأميركيون الحقيقيون بلا أهمية سياسية إطلاقًا في تاريخ الولايات المتحدة الأميركية، بينما كان راكبو الخيول البريون في بلدان أخرى مهمين، بل كانوا أحيانًا عناصر مؤثرة، بل وحاسمة في تطور أممهم، لكن لا أحد منهم أنتج أسطورة حازت انتشارًا شعبيًا دوليًا جادًا، فضلًا عن أسطورة يمكن أن تقارن ولو مقارنة ضعيفة بحظ أسطورة رعاة البقر الأميركيين الشماليين. لماذا؟ يذكرنا المؤلف بالمرونة الأيديولوجية والسياسية لهذه الأساطير أو «التقاليد المخترعة»، فالصورة الأصلية للغرب الأميركي البري تحتوي عنصرين: المواجهة بين الطبيعة والحضارة، والمواجهة بين الحرية

والقيود الاجتماعية. الكثير من الأبطال ذوي البشرة البيضاء لملحمة الغرب البري الأصلية من الخارجين عن «الحضارة» بمعنى ما، أو لاجئين منها. إنهم لا يجلبون معهم العالم الحديث. كانت الأسطورة الأصلية للغرب الأميركي طوباوية، مثل أميركا نفسها، إعادة خلق للحالة المفقودة للطبيعة. ويشرح هوبزباوم كيف أن الأسطورة الأوروبية عن الغرب البري لم تستمد من الأسطورة الأميركية. لكن ماذا عن التقليد المخترَع لراعي البقر الأميركي الذي ظهر كما رأينا في تسعينيات القرن التاسع عشر، وصُوِّر دراميًا بالمصادفة في معرض شيكاغو لعام 1893، حين عرض بافالو بيل حيوانات الغرب الأميركي التي جمعها في حديقة سفاري خاصة به. ظهر راعي البقر في ثمانينيات القرن التاسع عشر في صورة شخص خارج عن المجتمع: غوغائي، وخطر، وخارج على القانون، ومتهور، وفردي. لكن الصورة الجديدة له رسمتها الطبقات الوسطى الغربية التي انهمكت بشدة في تربية المواشي، وكانت مهتمة بالأدب بعمق. كان راعي البقر المخترَع ابتكارًا رومانسيًا متأخرًا من حيث النوع الأدبي. لكن له وظيفة مزدوجة من حيث المحتوى الاجتماعي، فهو أولًا يمثل الحرية الفردية وقد زجت في زنزانة يستحيل الفرار منها؛ بإغلاق الأرض، وقدوم الشركات الكبيرة. ويمثل ثانيًا مثالًا أكثر خطورة، ألا وهو الدفاع عن طرائق الحياة الأميركية الأصلية لذوي البشرة البيضاء والأصل الأنكلوسكسوني والعقيدة البروتستانتية ضد الملايين من المهاجرين من الأصول العنصرية الأدنى الذين يطغون عليها. شق تقليد راعي البقر الجديد طريقه إلى عالم أوسع من خلال سبيلين: فيلم الغرب الأميركي، ورواية الغرب الأميركي الأصلية أو الفرعية. ويلفت هوبزباوم أنظارنا إلى حقيقة مثيرة للعجب في خلاصة هذا المسح، هي إعادة اختراع تقليد راعي البقر في زمننا في شكل الأسطورة الثابتة، أسطورة أميركا في عهد ريغان، ويرى أن التقليد المخترَع الحقيقي للغرب الأميركي كظاهرة جماهيرية سادت السياسة الأميركية هو نتاج عهود كينيدي، وجونسون، ونيكسون، وريغان. ثم يتساءل: هل هذه الأسطورة الريغانية عن الغرب الأميركي تقليد دولي؟ ويرد بأنه لا يعتقد ذلك. أولًا، بسبب موت أكبر وسيط أميركي نقل الغرب الأميركي المخترَع. فرواية الغرب الأميركي، أو الرواية الفرعية للغرب الأميركي لم تعد ظاهرة دولية. أما فيلم الغرب الأميركي فقتله التلفزيون. وما إن أصيبت أفلام

الغرب الأميركي نفسها بعدوى الريغانية، أو بجون وين بوصفه من حاملي الأيديولوجيات، حتى صارت أميركية قحة، إلى درجة أن معظم بقية العالم لم يفهم فكرتها، أو لو فهمها فإنه لم يحبها. ثم يلخص رأيه في سبب تحول رعاة البقر الأميركيين إلى أسطورة اشتهرت في جميع أنحاء العالم في أنهم ظهروا في بلد كان مرئيًّا للعيان على مستوى الكون عمومًا، ومركزيًّا لعالم القرن التاسع عشر، وتشكل فيه البعد الطوباوي، إذا جاز القول، على الأقل في الحقبة السابقة على عام 1917، وثانيًا، لأن التأثير العالمي للثقافة الشعبية الأميركية ووسائل الإعلام التي حملتها والتي سادتها الولايات المتحدة الأميركية، قد ضخّما من الصرعة المحلية الصرفة لأسطورة الغرب الأميركي، وأضفيا عليها الطابع الدولي. كانت الولايات المتحدة الأميركية في القرن التاسع عشر مجتمعًا بلا دولة بعدة طرائق. فصارت أساطير الغرب الأميركي تمثل دولة لا تخفيف فيها من قسوة الطبيعة إلا بحكم مساعدة الفرد والجماعة للنفس مساعدة ذاتية، عن طريق رجال مسلحين مرخصي السلاح أو غير مرخصيه، عصابة من أفراد قلائل على أهبة الاستعداد دائمًا لمواجهة الأخطار، ويملكون شحنات من الفروسية عرَضًا. على عكس أساطير الغرب الكندي التي تمثل فرض أوامر الحكومة والنظام العام، كما يتمثل رمزيًّا في أزياء النموذج الكندي من البطل الممتطي صهوة الحصان، ألا وهو خيالة الشرطة الكندية الملكية. وقد راقت أسطورة الغرب الأميركي للناس بفضل ما فيها من فوضى فردية، فالفوضى الفردية لها وجهان: فهي تمثل للأثرياء والأقوياء علوّ شأن الربح على القانون والدولة، وتمثل لمن لا يملكون ثروة ولا سلطة، الفردية والاستقلال. يفترض هوبزباوم أن راعي البقر كان أداة فعالة للحلم بشكل غير معتاد، لمجرد أنه كان أسطورة مجتمع مفرط في الفردية، المجتمع الوحيد للعصر البرجوازي الذي كان بلا جذور حقيقية سابقة على البرجوازية.

وهكذا ينتهي كتاب أزمنة متصدعة الذي صحبنا فيه مؤلفه المؤرخ إريك هوبزباوم في رحلة ممتعة في تاريخ أوروبا عبر بحثه لأزمة فنونها. وهذا العرض الموجز لا يوفيه حقه، ففي متن الكتاب الكثير من التفاصيل التي ستمتع القراء وتضيف إلى معلوماتهم عن تاريخ أوروبا كما لم يروه من قبل.

تمهيد

«ها نحن هنا كسهل تكتنفه الظلمة
تجتاحه أجراس مشوشة منذرة بِكَرٍّ وفرّ
حيث تشتبك جيوش جاهلة في الليل»

ماثيو آرنولد (Mathew Arnold)
«شاطئ دوفر»

يتناول هذا الكتاب ما حدث لفن المجتمع البرجوازي وثقافته بعد أن تلاشى ذلك المجتمع إلى غير رجعة مع الجيل الذي تلا عام 1914. والكتاب عن جانب واحد من موجة التغير الزلزالية الشاملة التي عاشتها البشرية منذ العصور الوسطى وانتهت فجأة في خمسينيات القرن العشرين بالنسبة إلى ثمانين في المئة من العالم، وعن ستينيات القرن العشرين حين رأى باقي البشر أن القواعد والأعراف التي حكمت العلاقات الإنسانية قد أصابها البلى. بناء على ما سلف، يتناول الكتاب أيضًا عصرًا من عصور التاريخ فقد ملامحه، وتطلع في السنوات الأولى من الألفية الجديدة إلى مستقبل غير معروف، بلا إرشادات ولا خريطة هادية، وقد انتابه قدر من الحيرة المشوبة بالاضطراب أكثر مما أتذكره على مدى عمر طويل. وحيث إنني - بوصفي مؤرخًا - فكرت وكتبت بين الحين والآخر عن التشابك الغريب بين الحقيقة التاريخية والفن؛ فقد طلب مني منظمو مهرجان سالزبورغ السنوي (بشيء من التشكك) قرب نهاية القرن الماضي أن أتحدث عنه، علمًا بأن هذا المهرجان من البقايا الشهيرة التي ظلت موجودة من العالم الذي ذكره ستيفان زفايغ (Stefan Zweig) في كتابه

عالم الأمس(*)، والذي كان زفايغ مرتبطًا به بشدة. تشكل هذه المحاضرات التي ألقيتها في سالزبورغ بداية الكتاب الذي بين أيدينا، والذي كتبته بين عامي 1964 و2012. لم ينشر قط ما يزيد على نصف محتوى الكتاب من قبل، على الأقل باللغة الإنكليزية.

يبدأ الكتاب باستعراض يشوبه شيء من الحذر للبيانات التي صدرت في القرن العشرين. الفصول من الثاني إلى الخامس تأملات واقعية في وضع الفنون عند بداية الألفية الجديدة. لا يمكننا فهم هذه الأوضاع ما لم نعد للغوص في عالم الأمس المفقود. تتناول الفصول من السادس إلى الثاني عشر هذا العالم الذي تشكل أساسًا في أوروبا في القرن التاسع عشر التي لم تقف عند مجرد ابتكار القانون الأساسي للـ«كلاسيكيات»، خصوصًا في الموسيقى، والأوبرا، والباليه والدراما، بل ابتكرت أيضًا اللغة الأساسية للأدب الحديث في الكثير من البلدان. أمثلتي مأخوذة أساسًا من المنطقة التي كوّنت خلفيتي الثقافية - وسط أوروبا جغرافيًا، وألمانيا لغويًا - لكنها تولي اهتمامها أيضًا لـ«الصيف الهندي» أو «العصر الجميل»(**) اللذين كانا مهمين في هذه الثقافة في العقود

(*) عالم الأمس (*The World of Yesterday*): عنوان السيرة الذاتية للكاتب النمساوي ستيفان زفايغ. بدأ زفايغ في كتابتها في عام 1934 بينما كان يتوقع مطاردة النازي له؛ ففر إلى إنكلترا ثم إلى البرازيل. أرسل زفايغ مسودات الكتاب بالبريد إلى الناشر في اليوم السابق لانتحاره هو وزوجته في شباط/ فبراير 1942. صدرت طبعته الأولى في ستوكهولم في عام 1942، ثم صدرت طبعته الإنكليزية في نيسان/ أبريل 1943 عن دار نشر فيكينغ برس [المترجمة].

(**) العصر الجميل (Belle époque) والصيف الهندي (Indian Summer): «العصر الجميل» حقبة في التاريخ الفرنسي والبلجيكي بدأت في عام 1871 وانتهت مع بداية الحرب العالمية الأولى في عام 1914. بدأ العصر الجميل خلال عهد الجمهورية الفرنسية الثالثة (بداية 1870)، وكانت حقبة تتميز بالتفاؤل والسلام في الداخل في أوروبا، مع ظهور التكنولوجيا الجديدة والاكتشافات العلمية؛ ما سمح للفنون بالازدهار في باريس، فظهر العديد من روائع الأدب، والموسيقى، والمسرح، والفنون البصرية التي لا جدال في جودتها. وفي وقت لاحق، اعتبر العصر الجميل «العصر الذهبي» على النقيض من ويلات الحرب العالمية الأولى. أما الصيف الهندي فهو نسيم صيفي لطيف يأتي في نهايات الخريف في الهند، وتتميز فترة الصيف الهندي بطيب الجو، والسكينة، ما جعل اسمه مصطلحًا يطلق على المدة التي تقع قرب نهاية أي عمل حين يكاد الإنسان ينجز عمله؛ فيشعر بكل هذه الأحاسيس الطيبة التي يتميز بها الصيف الهندي [المترجمة].

الأخيرة السابقة على عام 1914. وينتهي هذا القسم من الكتاب(*) بالنظر في إرث هذا العالم.

لا توجد اليوم - إلا في ما ندر - كتابات أشهر من وصف كارل ماركس (Karl Marx) التنبؤي للعواقب الاقتصادية والاجتماعية للتصنيع الرأسمالي الغربي. لكن كما أرست الرأسمالية الأوروبية في القرن التاسع عشر دعائم سيطرتها على عالم كان مقدرًا له أن يتحول بفعل الفتح، والتفوق التقني وعولمة اقتصاده، فقد حملت معها أيضًا حِملًا قويًا ذا هيبة من المعتقدات والقيم التي زعمت تفوقها على غيرها بحكم طبيعة الأمور. دعونا نسمي هذا «الحضارة البرجوازية الأوروبية» التي لم تتعافَ قط من الحرب العالمية الأولى. كانت للفنون والعلوم الدرجة المركزية نفسها التي لإيمان هذه الرؤية الواثقة من نفسها للعالم بالتقدم والتعليم، وكانت حقًّا القلب الروحاني الذي حل محل الدين التقليدي. لقد ولدتُ ونشأتُ بين ظهراني هذه «الحضارة البرجوازية» التي ترمز إليها بشكل قوي الحلقة العظيمة من البنايات العامة التي أنشئت في منتصف القرن والمحيطة بالقسم المركزي لفيينا الذي يرجع إلى القرون الوسطى وعصر الإمبريالية، ألا وهي مبنى البورصة، والجامعة، ومسرح بورغثياتر، والقاعة التذكارية للمدينة، ومبنى البرلمان الكلاسيكي، والمتحفان الضخمان المتواجهان: متحف تاريخ الفن ومتحف التاريخ الطبيعي، وبالطبع مبنى الأوبرا الكبير (غراند أوبرا) الذي يقع موقع القلب من أي مدينة برجوازية تحترم نفسها من مدن القرن التاسع عشر. كانت تلك هي الأماكن التي يتعبد فيها «المثقفون» على مذابح الثقافة والفنون. ثم أضيفت كنيسة من طراز القرن التاسع عشر في الخلفية لا لشيء، إلا لتكون بمنزلة اعتراف لاحق بالعلاقة التي تربط بين الكنيسة والإمبراطور.

(*) يقول المؤلف في النص الأصلي إن الكتاب ينتهي بالنظر في إرث هذا العالم. ولما كان ما ينتهي بالنظر في هذا الإرث هو القسم الثاني من الكتاب الذي يقدم له المؤلف عرضًا موجزًا في هذا الاستهلال وليس الكتاب بأكمله، فقد أصلحت هذا الخطأ في المتن، لكني أذكره هنا في الهامش [المترجمة].

كان هذا المشهد الثقافي - بقدر جدته - يضرب بجذوره في الثقافات القديمة الأميرية [المتصلة بالأمراء]، والملكية والكنسية السابقة على الثورة الفرنسية، أي الرعاة النموذجيون للفنون والعروض الرفيعة في عالم يتمتع بالسلطة والثراء الفاحش. ما زال هذا المشهد موجودًا إلى حد معقول من خلال الارتباط بين الهيبة التقليدية والقوة المالية الذي يتضح في العروض العامة، لكنه لم يعد محاطًا بالهالة المقبولة اجتماعيًّا التي تضفيها سلطة الميلاد أو السلطة الروحية. ربما كان هذا أحد أسباب بقائه بعد التدهور النسبي لأوروبا ليظل التعبير النموذجي في أي مكان في العالم عن ثقافة تقرن السلطة والإنفاق الحر بالهيبة الاجتماعية العالية. وتظل الفنون الرفيعة - مثلها مثل الشمبانيا - ذات مركزية أوروبية إلى هذا الحد، حتى في كوكب تسوده العولمة.

وينتهي هذا القسم من الكتاب بشيء من التأمل في إرث هذه الحقبة والمشكلات التي يواجهها.

كيف أمكن القرن العشرين أن يواجه انهيار المجتمع البرجوازي التقليدي والقيم التي حافظت على تماسكه؟ هذا هو موضوع الفصول الثمانية التي تكوِّن القسم الثالث من الكتاب، وهي مجموعة من ردود الفعل الثقافية والمضادة للثقافة لنهاية عصر. تهتم هذه الفصول - بين ما تهتم به من موضوعات أخرى - بوقع علوم القرن العشرين على حضارة لم تتمكن من فهمها، مهما كان إخلاصها للتقدم، بل تقوضت تحت وطأتها، كما تهتم بضروب الجدل المحيرة الموجودة في دين الجماهير في عصر تتصاعد فيه العلمانية بوتيرة متسارعة، والفنون التي فقدت ملامحها القديمة لكنها فشلت في إيجاد ملامح جديدة غيرها، لا من خلال بحثها «الحداثي» أو «الطليعي» في تنافس مع التكنولوجيا، ولا من خلال التحالف مع السلطة، ولا أخيرًا من خلال الخضوع للسوق مع الشعور بالغضاضة والسخط.

ماذا ألم بالحضارة البرجوازية؟ لقد بنيت هذه الحضارة على نمط إنتاج قائم على التدمير والتحويل الشاملين، وقد صممت عملياته الفعلية، ومؤسساته، ونسقه السياسية، ونسق القيم الخاصة به بيد أقلية لخدمة أقلية، على الرغم من أنها أقلية قابلة للتوسع وستتوسع. لقد كانت (ولا تزال حتى اليوم) قائمة

على الجدارة، بمعنى أنها لا هي قائمة على المساواة ولا هي ديمقراطية. كانت «البرجوازية» أو الشريحة العليا من الطبقة الوسطى تعني حتى نهاية القرن التاسع عشر مجموعة قليلة جدًّا من الناس. ففي عام 1875، لم يكن يذهب من أطفال المدارس - حتى في ألمانيا المتمتعة بقدرٍ عالٍ من التعليم - إلى المدرسة الثانوية أو مدرسة قواعد اللغة (المعروفة باسم صالة الألعاب الرياضية)(*) إلا حوالى 100000 طفل، قلة منهم يصلون حتى الامتحانات النهائية لهذه المرحلة، والمسماة بامتحانات الآبيتور (Abitur). ولم يزد عدد من درسوا في الجامعات على حوالى 16000 شخص. ولم يكن في ألمانيا وفرنسا وبريطانيا مجتمعة - حتى عند عشية الحرب العالمية الثانية - أكثر من 150000 طالب جامعي أو نحو ذلك، علمًا بأن هذه الدول ثلاث من أكبر الدول وأكثرها نموًّا وتعليمًا، ويبلغ إجمالي سكانها 150 مليون نسمة، أي أن حوالى عُشْر الواحد في المئة من سكان هذه البلدان مجتمعة هم من أتيح لهم التعليم الجامعي. وقد اتسع التعليم الثانوي والجامعي اتساعًا ملحوظًا بعد عام 1945، ما ضاعف من عدد المتعلمين، بمعنى أن كثيرين ممن تدربوا في ثقافات القرن التاسع عشر هم من تولوا التعليم في المدارس، لكن ذلك لا يعني بالضرورة أننا يمكن أن نقول ونحن مطمئنين إن هذا كان هو العدد الدقيق للمتعلمين في تلك الثقافات.

من الواضح أن الأخطار التي تتهدد هذا النسق كان يجب أن تأتي من الأغلبية التي تقع خارج نطاق تلك النخب. ربما كان هؤلاء يتطلعون إلى مجتمع متقدم لكنه يتمتع بالمساواة، وديمقراطي من دون رأسمالية أو متجاوزًا لها مثل الاشتراكيين، لكنهم أخذوا بالكثير من قيم «الحداثة» البرجوازية ولم يقدموا حتى ذلك المدى أي بديل نوعي. حقًّا، لقد كان موضوع المناضل الديمقراطي - الاجتماعي صاحب «الوعي السياسي» على المستوى الثقافي يقضي بأن ييسر للعامل سبيل الوصول إلى هذه القيم، وقد وفرت له السلطات الاشتراكية المحلية هذا السبيل. ومن المفارقات الساخرة أن أشكال النمو الأصلية للثقافة الثانوية في هذا الوقت، مثل عالم لعبة كرة القدم للمحترفين وجمهورها، كانت

(*) صالة الألعاب الرياضية (Humanist gymnasia): نوع من المدرسة الثانوية في نظام التعليم الألماني تركز تركيزًا مكثفًا على التعلم الأكاديمي، تضارع مدارس النحو في النظام التعليمي البريطاني أو المدارس الإعدادية في الولايات المتحدة الأميركية [المترجمة].

عرضة لأن ينظر إليها على أنها غير ذات صلة بالسياسة وأنها تنويعات جانبية تفتقر إلى النضج. وبقدر علمي، كان الشغف غير المعتاد بكرة القدم بين الطبقة العاملة من أهل فيينا - في فيينا التي كانت إبان طفولتي - أمرًا مسلمًا به، لكن لم يكن لذلك أي ارتباط من أي نوع بتشبث ناخبي هذه الطبقة بالحزب الاشتراكي الديمقراطي بالقدر نفسه من الشغف.

إن الحجة الأساسية للأبحاث التي جمعتها بين دفتي هذا الكتاب هي أن منطق التطور الرأسمالي والحضارة البرجوازية نفسيهما ارتبط بتدميرهما الأساس الذي يقومان عليه؛ من مجتمع ومؤسسات تديرها أقلية من نخبة متقدمة تتسامح الأغلبية مع وجودها، بل قد تقبلها، على الأقل ما دام النظام يضمن الاستقرار، والسلم، وإقرار النظام العام، والتوقعات المتواضعة للفقراء. ولم يتمكن ذلك المنطق من مقاومة الضربة الثلاثية المشتركة التي أتته من ثورة العلم والتكنولوجيا التي حدثت في القرن العشرين وغيرت الطرائق القديمة لكسب العيش قبل أن تدمرها، ومن المجتمع الاستهلاكي الجماعي الذي تولد عن تفجر القدرات الكامنة في الاقتصادات الغربية، ومن دخول الجماهير بعزيمة إلى المشهد السياسي بوصفهم مستهلكين وناخبين. كان القرن العشرون - أو نصفه الثاني إذا توخينا مزيدًا من الدقة - عصر الرجل الأبيض المنتمي إلى عموم الناس، على الرغم من أن هذا ينطبق إلى حد أقل على المرأة. لقد عولم القرن الحادي والعشرون هذه الظاهرة. وأظهر أيضًا عيوب النظم السياسية التي تقرن الديمقراطية بالاقتراع العام الفعال والحكومة القائمة على تمثيل الناخبين، خصوصًا مع التسليم بأن سياسات الحكم الرشيد وبنيته ظلتا محصنتين ضد العولمة، بل عززهما التحول العام - الذي كاد يعم الكوكب - إلى مجموعة من «الدول القومية» ذات السيادة. كما أن النخبة الحاكمة، أو على الأقل النخبة المهيمنة، القديم منها والجديد، لم تكن لديها فكرة عما ينبغي عليها عمله، ولو زعمت أن لديها مثل هذه الفكرة، لافتقرت إلى القوة اللازمة للفعل.

كان قرن الرجال والنساء المنتمين والمنتميات إلى العوام أكثر إيجابية بمراحل على المستوى الثقافي، حتى ولو كان قد اختزل جمهور الثقافة الكلاسيكية البرجوازية الرفيعة إلى ركن للمسنين، أو المتعجرفين، أو الأثرياء الساعين وراء الهيبة. وبحلول ستينيات القرن العشرين، لم تكد الموسيقى

الكلاسيكية تقدم اثنين في المئة من ناتج التسجيلات الموسيقية، وكانت أساسًا تسجيلات لأعمال ألفت قبل القرن العشرين؛ لأن المقطوعات الموسيقية الطليعية لم تكتسب قط جمهورًا يُعتدّ به. حقًّا، لم يقتصر مزج التكنولوجيا الحديثة بالاستهلاك الجماعي الواسع على خلق المشهد الثقافي العام الذي نعيش فيه، بل ولدت أيضًا أعظم إنجازاته الفنية وأكثرها أصالة، ألا وهي الصور المتحركة. من ثم تأتي هيمنة الولايات المتحدة الأميركية الآخذة بالديمقراطية على قرية وسائل الإعلام العالمية للقرن العشرين، وعلى روح الابتكار لديها في القوالب الجديدة للإبداع الفني - في أسلوب الكتابة، والاستعراضات الموسيقية، والعروض المسرحية، التي تمزج بين التقاليد المكتسبة بالتعلم وقرينتها الثانوية المعيشة - بل أيضًا على نطاق قدرتها على الإفساد. إن تطور المجتمعات التي أغرق فيها اقتصاد تقني وخاضع للتصنيع حياتنا في خبرات شاملة، وثابتة، ومنتشرة من المعلومات والمنتوجات الثقافية - من الصوت، والصورة، والكلمة، والذاكرة والرمز - أمر غير مسبوق تاريخيًّا. لقد حولت تمامًا أساليب فهمنا للواقع والإنتاج الفني، خصوصًا بإنهائها لما تميزت به «الفنون» تقليديًّا من مكانة في المجتمع البرجوازي القديم، بمعنى وظيفتها بوصفها مقياسًا للصالح والطالح، وحاملة للقيم: للحق، والجمال، والتطهر.

قد تبقى هذه الفنون سارية المفعول لجمهور صالة ويغمور(*)، لكنها لا تتفق مع ما يفترضه مجتمع سوق متهالك بالأساس من أن «رضاي أنا» هو الموضوع الوحيد للخبرة، أيما كانت طريقة تحقيقه. وبعبارة جيريمي بنثام (Jeremy Bentham) (أو بالأحرى جون ستيوارت مِل (John Stuart Mill)) «دبوس المكتب جيد بالقدر نفسه الذي لجودة الشِّعر». لا شك في أن هذا غير صحيح، حتى لو كان السبب الوحيد لعدم صحته هو أنه ينقص من قدر مدى امتزاج أَنَوِية [= انظر الثبت التعريفي] المجتمع الاستهلاكي بطقوس المشاركة الجمعية واستعراض الذات، سواء على المستويين الرسمي وغير الرسمي، والتي صارت تميز دولنا

(*) صالة ويغمور هول (The Wigmore Hall): قاعة عرض موسيقى عالمية متخصصة في عزف موسيقى الحجرة وأغانيها، بنيت بين عامي 1899 و1901، تقع في شارع ويغمور بلندن بإنكلترا. تتمتع القاعة بصوتيات تقرب من الكمال، وسرعان ما صارت شهيرة في جميع أنحاء أوروبا وعزف فيها الكثير من عظماء فناني القرن العشرين [المترجمة].

ومجتمعاتنا المدنية العاملة بمشروعات الاستعراض. كان المجتمع البرجوازي يفكر في أنه يعرف ما الثقافة (بعبارة ت. س. إليوت (T. S. Eliot): «النساء يتحركن في الغرفة جيئة وذهابًا/ يتحدثن عن ميكيلانجلو (Michaelangelo)»)، وفي ما عدا ذلك لم يعد لدينا لا الكلمات ولا المفاهيم اللازمة لتعريف السمة شديدة الاختلاف لهذا البعد من أبعاد خبرتنا. بل يرجح أن سؤال «هل هذا فن؟» سيوجهه فقط هؤلاء الذين واللاتي لا يمكنهم قبول أن المفهوم البرجوازي الكلاسيكي لـ«الفنون» لم يعد حيًّا، على الرغم من أنه محفوظ بعناية في ضريحه. لقد وصل إلى منتهى طريقه مع الحرب العالمية الأولى بالدادائية [= انظر الثبت التعريفي]، ومبولة مارسيل دوشامب(*)، والمربع الأسود لماليفيتش(**). لم ينته الفن طبعًا عند ذلك الحد، كما كان من المفترض أن يحدث. ولا انتهى - للأسف - المجتمع الذي كانت الفنون جزءًا لا يتجزأ منه. لكننا لم نعد نفهم أو نعرف كيف نتعامل مع الطوفان الإبداعي الحالي الذي يغرق كوكب الأرض بالصورة، والصوت، والكلمات، والذي يكاد يكون من المؤكد أنه سيصير غير قابل للتحكم فيه في كل من الفضاء والفضاء المعلوماتي.

آمل أن يتمكن الكتاب الذي بين أيدينا من المساعدة في توضيح المزيد من جوانب هذا النقاش.

(*) مبولة مارسيل دوشامب (Marcel Duchamp's urinal): عبارة عن مبولة من الخزف من النوع الذي يوجد في المراحيض العامة، وقعت باسم «ر. موت» وحملت عنوان «النافورة». قدم دوشامب هذه المبولة لمعرض جمعية الفنانين المستقلين في عام 1917. رفضت لجنة التحكيم قبول هذه المبولة، على الرغم من أن اللائحة تنص على ضرورة قبول جميع الأعمال المتقدمة للمعرض ما دام الفنان صاحب العمل قد سدد مصاريف التقدم. عرضت المبولة المسماة «نافورة» في استديو ألفرد ستايغليتز، الذي صورها فوتوغرافيًّا أيضًا، ونشرت الصورة بمجلة الرجل الكفيف، لكن الأصل فقد. يعتبر بعض مؤرخي الفن ومنظري الموجة الطليعية أن هذه المبولة من علامات الفن في القرن العشرين. تعاقد دوشامب مع من أنتج له نماذج مقلدة من العمل الأصلي في ستينيات القرن العشرين، وهي معروضة الآن في عدد من المتاحف [المترجمة].

(**) المربع الأسود لماليفيتش (Malevitch's black square): لوحة شهيرة لماليفيتش لا يوجد داخل إطارها المربع سوى مساحة باللون الأسود. وصل ماليفيتش في هذه اللوحة إلى أقصى مراحل التجريد، علمًا بأن ماليفيتش عبّر عن أنه يهدف إلى الوصول بالرسم إلى أنقى مستوى له بعيدًا عن مبدأ المحاكاة التقليدي، بل الاتجاه به نحو الفن اللاتشبيهي الخالص. من هنا تأتي أهمية هذه اللوحة [المترجمة].

الفصل الأول(*)
بيانات

معظم المشاركين لديهم بيانات مكتوبة. أما أنا فليست لدي بيانات لأعلنها هنا، ولا أعتقد أني قد كتبت قط أي مسودة لوثيقة بهذا الاسم، على الرغم من أني قد كتبت مسودات لنصوص تعادلها. لكني ظللت أقرأ وثائق تسمى بيانات طوال معظم سنوات القرن، وأفترض أن هذا يعطيني شيئًا من الصدقية بوصفي معلقًا على سباق البيانات. بدأت حياتي الثقافية في المدرسة ببرلين في الخامسة عشرة من عمري بقراءة بيان، هو **البيان الشيوعي**(**) لماركس وإنغلز. ولي صورة فوتوغرافية منشورة في الصحافة وأنا في الثمانينيات من عمري أقرأ جريدة **المانيفستو** الإيطالية اليومية، التي أعتقد أنها آخر جريدة أوروبية تصف نفسها بأنها شيوعية. وحيث إن والديّ قد تزوجا في زيوريخ في فترة الحرب العالمية الأولى، وسط لينين ورواد كباريه فولتير(***) من الدادائيين، كان من

(*) في الأصل، كلمة ألقيت إسهامًا من المؤلف في سباق البيانات الذي عقد في قاعة عرض سربنتاين، والذي بدأه هانز أولريخ أوبريست (Hans Ulrich Obrist) عام 2008.

(**) بيان الحزب الشيوعي (Communist Manifesto): بيان الحزب الشيوعي كتيب نشره المنظران السياسيان كارل ماركس وفريدرك إنغلز في 21 شباط/ فبراير 1848، ومنذ ذلك الحين أصبح واحدًا من أكثر الكتب السياسية تأثيرًا في العالم. قدّم الكتيب نهجًا تحليليًا للصراع بين الطبقات الاجتماعية (تاريخيًا وفي زمن نشر الكتيب) ومشكلات الرأسمالية، وتنبأ بأنه سيحل الاشتراكية محل المجتمع الرأسمالي خلال حقبة وجيزة، ثم تأتي الشيوعية بدلًا من كل ذلك في نهاية المطاف [المترجمة].

(***) كباريه فولتير (Cabaret Voltaire): نادٍ ليلي أنشئ في زيوريخ في 5 شباط/ فبراير 1916 وخصص للأغراض الفنية والسياسية [المترجمة].

شأني أن أعتقد أن البيان الدادائي قد أثار ضجة صاخبة في لحظة حمل أمي بي، لكن من نحس الطالع أن البيان الدادائي الأول كان قد تُلي قبل حدوث هذا بثلاثة أشهر.

والواقع أن من يقرأون البيانات على نحوٍ منتظم نوع من مخلوقات القرن العشرين. وُجِد الكثير من مثل هذه التصريحات الجماعية في القرون السابقة، وكانت أساسًا تصريحات دينية وسياسية، لكنها نشرت بعناوين مختلفة مثل: عرائض، ومواثيق، والتماسات، وما إلى ذلك. وقد وُجدت الإعلانات العظمى - إعلان استقلال الولايات المتحدة الأميركية، وإعلان حقوق الإنسان - لكنها كانت عادة تصريحات لحكومات ومنظمات مغرقة في الرسمية، مثل إعلان حقوق الإنسان الصادر في عام 1948. وترجع معظم البيانات إلى القرن الماضي.

كيف ستبقى البيانات في القرن الحادي والعشرين؟ لم تعد الأحزاب والحركات السياسية على ما كانت عليه في القرن الماضي، وقد كانت، على أي حال، أحد اثنين من كبار منتجي البيانات، أما الآخر فهو الفنون. ومع صعود مجتمع المشروعات الاستثمارية ورطانة الحاصلين على درجة الماجستير في إدارة الأعمال، حل الاختراع المروع المعروف باسم «**بيان المهمة**»(*) محل البيانات إلى حد كبير. لم أجد أيًا من بيانات المهام التي صادفتها يقول شيئًا يستحق القول، ما لم يكن القارئ من محبي التصريحات المملة المكتوبة بأسلوب ركيك. لا يمكنك أن تقطع أكثر من بضع ياردات في أدغال المطبوعات من دون أن يصطدم إصبع قدمك بمثال أو آخر منها، وتكاد تكون جميعها خالية من المشاعر، وتخبرك بما يقابل «نهارك سعيد»، و«مكالمتك تهمنا».

لكن البيانات ما زالت تتنافس بنجاح مع بيانات المهام. يوجد حوالى عشرين مليون مادة تحت هذا العنوان على محرك البحث غوغل يمكن فتحها بالنقر عليها بالماوس، وهذا يتيح لك الكثير منها، حتى لو استبعدت سجلات

(*) بيان المهمة (Mission Statement): تصريحات تصدرها الهيئات والمنظمات للتعبير بلباقة عن غرض المنظمة وأهدافها [المترجمة].

البيانات ومختلف منتجاتها. لا يمكنني القول إنها تتفق جميعها مع التعريف المعجمي للبيان وهو «إعلان عام للمبادئ، أو السياسات، أو النوايا، خصوصًا ما كان ذا طبيعة سياسية منها»، أو ما كان ذا أي طبيعة أخرى. تشمل هذه البيانات: بيان الرضاعة الطبيعية، وبيان فلاحة البساتين في الحياة البرية، وبيانًا من أجل التلال، وهو بيان يتناول قطعان الماشية في الأراضي الاسكتلندية المرتفعة، وبيانًا فيه شيء من الجاذبية أصدرته جماعة عاملون ومواقع(*) من أجل ثقافة مشي جديدة، ومواقع بها الكثير من المراجع عن الدادائيين ومبدعي الأوضاع [= انظر الثبت التعريفي]، وأندريه بروتون (André Breton)، وبرشت (Brecht)، لكن الغريب عدم وجود بيان لبطل المشي في المناطق الحضرية والتر بنجامين (Walter Benjamin). وتشمل البيانات بالطبع جميع بيانات هذه المسابقة الرياضية.

لم تتح لي فرصة كبيرة لأسمع عن أخبار البيانات الصادرة بنهاية هذا الأسبوع، لكن ما لفت انتباهي فيها أن الكثير منها كان بيانات فردية، لا على غرار جميع بيانات الماضي التي كانت جميعها تقريبًا تصريحات جماعية، تمثل «نحن» جمعيًا من نوع أو آخر. ذلك بالتأكيد حال جميع البيانات السياسية التي يمكنني تذكرها؛ فهي تتحدث دومًا بصيغة الجمع وتهدف إلى كسب مؤيدين (بصيغة الجمع أيضًا). ذلك هو الحال تقليديًا أيضًا مع بيانات الفنون التي صارت شهيرة منذ أدخل المستقبليون [= انظر الثبت التعريفي] هذه الكلمة إلى عالم الفن في عام 1909 بفضل الفجوة البلاغية، وهي الهدية الإيطالية التي قدمها مارينيتي (Marinetti). وهم بذلك يتغلبون على الفرنسيين في هذا الصدد بنحو سنوات عدة. إني متأكد من أن التكعيبيين [= انظر الثبت التعريفي] كان من شأنهم أن يحبوا اختراع كلمة بيان، لكنهم لم يكونوا سياسيين إلى هذا الحد في ذلك الوقت، وكانوا أكثر تفوقًا في التفكير بالألوان لا بالكلمات. أنا أفكر طبعًا في الطليعيين الذين أدركوا أن وصف الطليعية ينطبق عليهم في ذلك الوقت، لا في اللافتات

(*) عاملون ومواقع (Wrights and Sites): حركة فنية ابتدعها أربعة فنانين ممن يسمون أنفسهم بالدادائيين الجدد (ستيفن هودج، وكاثي تيرنر، وسيمون بيرسيتي، وفيل سميث)، وهم من إكستر بإنكلترا. تقوم الحركة على ممارسة المشي بوصفه فنًا من فنون الأداء يتفاعل فيه الماشي مع المكان الذي يمشي فيه ويعيد صياغة معماره أثناء سيره، وقد أصدر الفنانون الأربعة بيانًا لحركتهم شرحوا فيه فلسفتها [المترجمة].

والمدارس التي ابتكرت بأثر رجعي مثل «بعد التأثيرية/ بعد الانطباعية»(*) [= انظر الثبت التعريفي]، أو اخترعها النقاد وتزايد عدد من يخترعونها من التجار مثل «التعبيرية التجريدية» [= انظر الثبت التعريفي]. أنا أفكر في الجماعات الأصيلة من الناس، التي تلتف أحيانًا حول شخص أو دورية، مهما قصر عمرها، وأعيّن بما هم ضده وبما يعتقدون أنه قاسم مشترك بينهم، مثل: الداداثيين، أو السرياليين، أو حركة دي ستيل (الأسلوب) [= انظر الثبت التعريفي]، أو مجلة إل إي إف (الجبهة اليسارية للفنون)(**)، أو الجماعة المستقلة(***) التي ظهر فن البوب حولها في بريطانيا في خمسينيات القرن العشرين. وإذا أحببتم ذكر المزيد بهذا الصدد، توجد مجموعة ماغنم الأصيلة(****) التي تضم المصورين الفوتوغرافيين، وجميعها هيئات تنظم حملات.

(*) التأثيرية/ الانطباعية (Impressionism): مدرسة في الفنون بدأت بتسجيل الفنانين التشكيليين لتأثير درجات الضوء والظل على مدى ساعات النهار على المناظر التي يرسمونها. ترجم هذا المصطلح أيضًا إلى العربية بكلمة «الانطباعية»، لكني لا أراها دقيقة لأنها لا تعبر عن مفهوم هذه المدرسة الفنية، وعلى الرغم من ذلك، أذكرها عقب كلمة «التأثيرية» لأنها شائعة الاستخدام (يمكن الرجوع أيضًا إلى الثبت التعريفي). [المترجمة].

(**) مجلة الجبهة اليسارية للفنون (*LEF*): هي مجلة صدرت في بدايات القرن العشرين عن جمعية ضمت نطاقًا واسعًا من الطليعيين في الاتحاد السوفياتي، من كتّاب، ومصورين فوتوغرافيين، ونقاد، ومصممين. لهذه المجلة إصداران، أحدهما من عام 1923 إلى 1925 بعنوان مجلة الجبهة اليسارية للفنون، والآخر من عام 1927 إلى 1929 بعنوان المجلة الجديدة للجبهة اليسارية للفنون. نشر في أحد الأعداد المبكرة للمجلة شرح لهدفها جاء فيه أنها «تعيد فحص أيديولوجيا ما يسمى بالفن اليساري وممارساته، وتهدف إلى نبذ الفردية من أجل زيادة قيمة الفن بالنسبة إلى المجتمعات النامية» [المترجمة].

(***) الجماعة المستقلة (Independent Group): تكونت هذه الجماعة من مصوري لوحات، ونحاتين، وكتاب ونقاد أرادوا تحدي المداخل الحداثية السائدة للثقافة. وظلت الجماعة المستقلة تعقد اجتماعاتها في معهد الفن المعاصر بلندن من عام 1952 إلى 1955. دخلت الثقافة الشعبية على يد الجماعة في أنواع من الجدل حول الثقافة الرفيعة، كما أعادت الجماعة تقويم الحداثة وابتكرت ما سمي بجماليات «على حاله عندما وجدناه» أو «الشيء الذي وُجد على هذا النحو». وقد تناول مؤتمر دولي عقد بمتحف تاتي البريطاني في آذار/ مارس 2007 هذه الجماعة بوصفها موضوعًا تجدد الاهتمام به في عصرنا الذي يتميز بتعدد التخصصات. تُعتبر الجماعة المستقلة الإرهاص المبكر لحركة فن البوب في بريطانيا والولايات المتحدة الأميركية [المترجمة].

(****) مجموعة ماغنم (Magnum): مجموعة ماغنم للصور الفوتوغرافية تعاونية دولية للمصورين الفوتوغرافيين يملكها أعضاؤها من المصورين، ولها فروع في نيويورك، وباريس، ولندن وطوكيو. يتبادل أعضاء المجموعة الأفكار في الفن والعالم، لا سيما ما يخص التصوير الفوتوغرافي [المترجمة].

لست متأكدًا لماذا توجد البيانات الفردية الصرفة، اللهم إلا بسبب مخاوف شخص واحد على الحاضر وآماله في المستقبل الذي قد يأمل أو قد لا يأمل في أن يشاركه فيها آخرون. كيف يمكن تحقيق هذا؟ هل يحدث هذا مبدئيًا بفعل التثقيف الذاتي والخبرة المشتركة، كما تخبرنا فيفيان وستوود (Vivienne Westwood) في بيانها الجذاب؟ كيف يحدث بطريقة أخرى؟ لقد اخترع المستقبليون الترويج للذات عن طريق الإعلانات العامة. ومن العلامات الدالة على مجتمعنا المتفسخ وشيوع الفوضي فيه أن أول ما يطرأ اليوم على ذهن من يريد إصدار بيان هو الدعاية من خلال وسائل الإعلام، لا الفعل الجمعي على الطريقة التقليدية. يمكن أن يستخدم الأفراد أيضًا بالطبع بيانًا للإعلان عن شيء، كما يمكنهم استخدامه لطلب موقع الأولوية لشيء شخصي ابتكروه، كما في بيان جيف نون (Jeff Noon) الأدبي الصادر في عام 2001 (الغارديان، 10 كانون الثاني/ يناير 2000). يوجد أيضًا البيان الإرهابي الذي أدى أحد مفجري القنابل(*) دور الريادة في إصداره في عام 1995، والذي يعلن عن محاولة فردية لتغيير المجتمع، في هذه الحالة بإرسال قنابل حارقة لأعداء يختارهم، لكني لست متأكدًا مما إذا كان هذا ينتمي إلى مجال السياسة أم الفن المفاهيمي [= انظر الثبت التعريفي]. لكن يوجد أيضًا بيان فردي صرف آخر أو رحلة ذات أنانية من دون أن يكون في ذهن من يصدره أي إنسان آخر عدا الأنويين الذين أصدروه. المثال المتطرف لهذا النوع من البيانات هو تلك الوثيقة الخارجة عن المألوف، وثيقة إيف كلاين (Yves Klein) المعنونة بعبارة بيان فندق تشيلسي لعام 1961. قد تتذكرون أن كلاين قد بنى سمعته المهنية على صنع لوحات باستخدام لون واحد، وهو لون أزرق داكن يتذكره المرء فور مشاهدته. كان يضع هذا اللون ولا شيء غيره على قطعة مربعة أو بيضاوية من الخيش، أو على أي شيء ذي ثلاثة أبعاد، غالبًا على قطع من الإسفنج، لكنه كان يضع هذا اللون أيضًا على الأشخاص الذين يستخدمهم بمنزلة نماذج، إذ يجعلهم يتمرغون في هذا

(*) مفجر القنابل الإيطالي (The Italian Unabomber): اسم أطلقته وسائل الإعلام العالمية على إرهابي مجهول الهوية تولى سلسلة من التفجيرات بقنابل في شمال إيطاليا، خصوصًا في منطقتي فينيتو وفريولي - فينيزيا جيوليا، وقد بدأ أعماله الإرهابية في عام 1944 [المترجمة].

اللون. يشرح البيان أن سبب هذا أن السماء الزرقاء كانت تطارده، على الرغم من أن الأزرق الذي كان كلاين يستخدمه لم يكن الأزرق السماوي كما كنت أراه دائمًا. ويقول لنا وهو راقد على الشاطئ في نيس: «بدأت أشعر بالكراهية للطيور التي تطير رائحة غادية عبر سمائي الزرقاء الخالية من الغيوم، لأنها كانت تحاول فتح ثقوب في أعظم أعمالي وأجملها. لا بد من القضاء على الطيور».

غني عن الذكر أن كلاين وجد نقادًا يشرحون عمق أعماله، وتجارًا يبيعون العملاء لوحاته. وقد منحته صالة غاغوزيان لعرض اللوحات(*) - وهي الصالة التي حصلت على حقوق نشر البيان - النوع الذي يستحقه من الخلود.

وبهذا نصل إلى محتوى أهم البيانات التي قرأتها في حياتي. وما يلفت انتباهي، حين أراجع تلك البيانات، أن اهتمامها الحقيقي لا يتجلى في ما تنادي به فعلًا. فمعظمها يميل إلى الوضوح، بل إلى الأسلوب الروتيني، بل يمكن أن تمتلئ مواقع مقالب قمامة كبيرة بمثل هذه المواد وتفيض، أو يكون مصيرها إلى الزوال السريع. يصدق هذا حتى على البيان الشيوعي العظيم والملهم الذي ما زال حيًا، إلى حد أن الرأسماليين أنفسهم أعادوا اكتشافه في السنوات العشر الأخيرة، في غياب أي يسار في الغرب له أهمية سياسية جادة. والسبب الذي يجعلنا نقرأ هذا النص اليوم هو السبب نفسه الذي جعلني أقرأه حين كنت في الخامسة عشرة من عمري، ألا وهو أسلوبه الرائع الذي لا يقاوَم وحيوية النص. لكن السبب الرئيس هو الرؤية التحليلية العالية لتغيرات العالم في الصفحات الأولى منه. معظم ما أوصى به البيان فعلًا موضوعات ذات أهمية تاريخية، ومعظم القراء يتجاوزونها، في ما عدا الدعوة الواضحة الأخيرة الخاصة بأن العمال لن يخسروا إلا قيودهم، وسيكسبون العالم بأسره. يا عمال العالم اتحدوا. من سوء الحظ أن هذا أيضًا قول تجاوز تاريخ صلاحيته.

هذه بالطبع هي مشكلة أي كتابات تتعلق بالمستقبل: أن من المستحيل

(*) صالة غاغوزيان (Gagosian Gallery): مجموعة صالات معاصرة لعرض الفنون يملكها ويديرها لاري غاغوزيان ويبلغ عددها 11 قاعة، منها ثلاث قاعات في نيويورك، واثنتان في لندن، وقاعة واحدة في كل من بيفرلي هيلز، وروما، وأثينا، وباريس، وجنيف، وهونغ كونغ [المترجمة].

معرفته. نحن نعرف ما نكرهه في الحاضر وسبب كرهنا له، وهذا هو السبب في أن جميع البيانات تكون أفضل ما يكون حين تزدري شيئًا. أما بالنسبة إلى المستقبل، فليس لدينا إلا اليقين من أن ما نفعله ستكون له عواقب غير مقصودة.

لو صدق كل هذا على نص قابل للدوام مثل البيان الشيوعي، فإنه يصدق أكثر على بيانات الفنون الإبداعية. فعلى حد قول عازف موسيقى جاز تحدثت إليه في نادٍ ليلي، الأمر بالنسبة إلى الكثير من الفنانين «أن الكلمات ليست الأداة التي أجيد استخدامها». وحتى لو كان هؤلاء الفنانون من مستخدمي الكلمات، مثل الشعراء، حتى أذكاهم، فالإبداع لديهم لا يتبع نهج «أفكر ثم أكتب»، بل يتبع نهجًا لا يسهل التحكم فيه بالقدر نفسه. وهذه - لو جاز لي القول - هي مشكلة الفن المفاهيمي. فعادة ما تكون المفاهيم في الفن المفاهيمي غير مثيرة للاهتمام على المستوى الثقافي، ما لم يمكن قراءتها كفكاهة، مثل مبولة دوشامب، أو أعمال بول كلي (Paul Klee) التي تبدو لعقلي أكثر متعة.

وهكذا فإن قراءة معظم البيانات في عالم الفنون لمعناها المقصود خبرة محبطة، اللهم إلا لو قرئت بوصفها عرضًا من عروض الأداء. وحتى حينئذٍ تكون أفضل حين تُقرأ بأسلوب فيه خفة ظل وفكاهة أكثر من الأسلوب الخطابي. ربما كان هذا هو السبب في أن الدادا - هذا الأسلوب من أساليب أداء الملهاة على الواقف - ما زال بديلًا جاهزًا لعدد كبير من البيانات اليوم؛ فالفكاهة فيه تجمع ما بين المتعة والفكاهة السوداء، وهو - مثل السريالية - لا يستدعي تفسيرات بل يستدعي إطلاق العنان للخيال، الذي هو - قبل أي شيء آخر - أساس جميع الأعمال الإبداعية. وعلى أي حال، فإن اختبار المهلبية لا يكون بوصف الطبق في قائمة الطعام في المطعم، مهما كانت عبارات الوصف طنانة، لكن اختبارها الحقيقي هو أكلها.

تلك هي المواضع التي كان فيها مبدعو الفنون أكثر نجاحًا من بياناتهم. ولقد كتبت في كتابي **عصر التطرفات** (*Age of Extremes*): «من أكثر الأسئلة غموضًا في التاريخ التساؤل عن سبب نجاح مصممي الأزياء الأذكياء أحيانًا في توقع شكل الأشياء المرتقبة أكثر من المختصين مهنيًا بتوقع الأمور، على

الرغم من أنهم معروفون بأنهم سلالة من غير المحللين. وهو سؤال من أكثر الأسئلة مركزية بالنسبة إلى مؤرخ الفنون». ما زلت أجهل الإجابة عن هذا السؤال. حين نعود للنظر إلى فنون العقود المتأخرة السابقة على عام 1914، يمكننا أن نرى أن الكثير منها تنبأ بانهيار الحضارة البرجوازية بعد ذلك التاريخ. وقد اعترف فن البوب في خمسينيات القرن العشرين وستينياته بالأثر الضمني للاقتصاد الفوردي والمجتمع الاستهلاكي الجماعي [= انظر الثبت التعريفي]، وهو إذ يفعل ذلك، فقد اعترف بتنحية الأعمال الفنية البصرية [= انظر الثبت التعريفي] القديمة. من يدري، قد يقول مؤرخ يكتب بعد خمسين عامًا من الآن الكلام نفسه عما يحدث في الفنون - أو ما يسمى بالفن - في هذه اللحظة التي نعيشها من الأزمة الرأسمالية، وقد يرجع إلى حضارات الغرب الثرية، مثل الفيلم الشهير شبه التسجيلي رجل على سلك رفيع(*)، لكن الأكثر إثارة للقلق أن الفنون تسير على الخيط الرفيع المشدود بين الروح والسوق، بين الفرد والإبداع الجمعي، بل حتى بين ما يمكن تحديده من المنتوجات البشرية المعترف بها وابتلاع التكنولوجيا والضجيج الشامل للإنترنت لها. عمومًا، وفرت الرأسمالية المتأخرة عيشًا طيبًا لعدد أكبر من المبدعين بأكثر مما حدث من قبل إطلاقًا، لكن من حسن الحظ أنها لم تجعلهم راضين عن وضعهم ولا عن المجتمع. ما التوقعات التي سيقرؤها المؤرخ في عام 2060 في الإنتاج الثقافي للثلاثين عامًا الماضية؟ لا أعرف، ولا يمكنني أن أعرف، لكن عدد البيانات التي ستصدر على هذا الدرب سيكون قليلًا.

(*) رجل على سلك رفيع (Man on Wire): فيلم تسجيلي بريطاني من إخراج جايمس مارش، فاز بجائزة الأوسكار في عام 2008. يحكي الفيلم عن فيليب بيتيت الذي سار على سلك مشدود بين برجي مركز التجارة العالمي بنيويورك في عام 1974. الفيلم معد عن كتاب فيليب بيتيت المعنون الوصول إلى السحاب، أما عنوان الفيلم فهو مأخوذ من تقرير للشرطة انتهى بالقبض على بيتيت الذي استمر عرضه لمدة تقارب الساعة، ثم أطلق سراحه بعد ذلك [المترجمة].

القسم الأول

مأزق «الثقافة الرفيعة» اليوم

الفصل الثاني

إلى أين تتجه الفنون(*)؟

من غير الملائم حقًّا أن تسأل مؤرخًا عن كيف ستبدو الثقافة في الألفية الجديدة. فنحن المؤرخين خبراء في الماضي، لا نهتم بالمستقبل، وبالتأكيد لا نهتم بمستقبل الفنون، وهي التي تعيش أكثر عصورها ثورية عبر تاريخها الطويل. لكن حيث إننا لا نستطيع الاعتماد على المتنبئين المحترفين، على الرغم من المبالغ الضخمة التي تنفقها الحكومات ورجال الأعمال للحصول على تكهناتهم، فقد يغامر المؤرخ بالدخول في مجال **الدراسات المستقبلية** [= انظر الثبت التعريفي]. وفي أي حال، وعلى الرغم من جميع الاضطرابات، فإن الماضي والحاضر والمستقبل تشكل مُتَّصَلًا يستحيل فصمه.

إن ما يميز الفنون في قرننا، هو اعتمادها على الثورة التكنولوجية الفريدة من نوعها تاريخيًّا، والتحولات التي طرأت عليها بفضل تقنياتها، ولا سيما تقنيات الاتصال وإعادة الإنتاج؛ ذلك أن المجتمع الاستهلاكي الجماعي هو القوة الثانية التي أشعلت ثورة الثقافة، ويستحيل التفكير فيه من دون الثورة التكنولوجية، مثلًا: دون الأفلام، ودون الراديو، ودون التلفزيون، ودون الأجهزة الصوتية المحمولة في جيب قميصك. لكن هذا بالتحديد هو ما يتيح القليل من التوقعات العامة عن مستقبل الفن في حد ذاته. لقد ظلت الفنون البصرية القديمة

(*) المصدر الأساسي محاضرة ألقيت باللغة الألمانية في مهرجان الحوارات بسالزبورغ في عام 1996. وترجمتها إلى الإنكليزية كريستين شاتلوورث (Christine Shuttleworth).

(مثل التصوير الزيتي والنحت) حتى وقت قريب أشغالًا يدوية خالصة؛ إذ لم تكن جزءًا من عملية التصنيع، ومن هنا تأتي الأزمة التي تصادف أن وجدت هذه الفنون نفسها فيها اليوم. من جهة أخرى، كيّف الأدب نفسه ليواكب إعادة إنتاج مواده بطريقة آلية منذ نصف ألفية مضت، في أيام غوتنبرغ (Gutenberg). فقصيدة الشعر لا يقصد أن تلقى في عرض أداء عام (كما كان الحال ذات مرة بالنسبة إلى الملحمة، التي تلاشت بناء على ذلك بعد اختراع الطباعة)، ولا أن تكون عملًا من فنون الخط، مثل الأدب الصيني الكلاسيكي. القصيدة ببساطة وحدة تُجمع آليًا من رموز أبجدية. أما أين ومتى وكيف نتلقاها، على الورق، أم على شاشة، أم بطريقة أخرى فأمر لا أهمية له إطلاقًا، بل هو أمر ثانوي.

أما الموسيقى، فقد اخترقت جدار التواصل الآلي الصرف بين الآلة الموسيقية والأذن في القرن العشرين، ولأول مرة في التاريخ. إن الكثرة الغالبة من الأصوات وأنواع الضجيج التي نسمعها اليوم بوصفها خبرة ثقافية تصلنا بطريق غير مباشر، بعد إعادة إنتاجها آليًا أو بثها عبر مسافة. وهكذا كان لكل نوع من أنواع الفنون خبرة مختلفة في عصر إعادة الإنتاج الذي قال به والتر بنجامين، وكل منها يواجه المستقبل بطريقة مختلفة عن غيره.

دعوني إذًا أبدأ بعرض موجز لمجالات الثقافة كل على حدة. قد تسمحون لي بوصفي كاتبًا أن أنظر أولًا في الأدب.

سأبدأ بتصور أن البشرية في القرن الحادي والعشرين (بعكس القرن العشرين السابق عليه) لن تتكون أساسًا من أميين. لا يوجد في عالم اليوم إلا منطقتان فيهما أغلبية أمية من السكان، وهما: جنوبي آسيا (الهند، وباكستان، والمناطق المحيطة بهما) وأفريقيا. يعني التعليم الرسمي وجود كتب وقراء. إن مجرد ارتفاع معدل محو الأمية بنسبة خمسة في المئة يعني زيادة مقدارها خمسين مليون قارئ محتمل، على الأقل للكتب المدرسية. علاوة على ذلك، صار من الممكن أن نتوقع منذ منتصف قرننا حصول معظم السكان في ما يسمى بالأمم «المتقدمة» على التعليم الثانوي، وفي الثلث الأخير من القرن تحصل نسبة معتبرة من الجماعات العمرية المعنية على تعليم عالٍ (تبلغ هذه

النسبة في إنكلترا اليوم حوالى ثلث السكان). وهكذا، تضاعف جمهور جميع أنواع الآداب، وتصادف أن تضاعف معه «مجموع المتعلمين» ككل، وهم الذين توجهت إليهم جميع فنون الثقافة الغربية الرفيعة منذ القرن الثامن عشر. إذا قدرنا أعداد هذه الجماهير الجديدة من قراء الأدب بالأعداد المطلقة لوجدناها مستمرة في الارتفاع الحاد، بل إن وسائل الإعلام الجماهيرية الفعلية توجه إليها.

يعرض فيلم المريض الإنكليزي(*) مثلاً، البطل وهو يقرأ كتابًا لهيرودوتس (Herodotus)، فتبتاع جماهير البريطانيين والأميركيين على التو مؤلفات هذا المؤرخ القديم الذي لم يكونوا يعرفون عنه في ما مضى إلا اسمه في أفضل الأحوال.

لا بد من أن يؤدي إسباغ الديمقراطية على هذا النحو على المواد المكتوبة بالضرورة - كما حدث أيضًا في القرن التاسع عشر - إلى إحداث تفتت عن طريق صعود آداب عامية قديمة وجديدة، ويؤدي - أيضًا كما حدث في القرن التاسع عشر - إلى حلول العصر الذهبي للمترجمين. إذ كيف يمكن الوصول عن طريق غير الترجمة إلى جعل كتابات شكسبير (Shakespeare)، وديكنز (Dickens)، وبالزاك (Balzac)، والكتّاب الروس العظام ملكية عامة للثقافة البرجوازية العالمية؟ ما زال هذا يصدق جزئيًا على زمننا الحالي. فالكاتب جون لو كاريه (John le Carré) يحقق أفضل مبيعات لأن أعماله تترجم بانتظام إلى ما بين ثلاثين وخمسين لغة. لكن الوضع يختلف اليوم اختلافًا أساسيًا من جهتين.

(*) المريض الإنكليزي (The English Patient): فيلم روائي طويل مأخوذ عن رواية مايكل أونداتجي التي تحمل الاسم نفسه، أنتج عام 1996 وفاز بأوسكار أفضل فيلم للعام نفسه، أخرجه أنطوني منغيلا. يحكي الفيلم عن رجل مصاب بحروق خطيرة يُعرف باسم المريض الإنكليزي، لا يدل على هويته شيء سوى نسخة من تاريخ لهيرودوتس مليئة بالصور والرسوم والكتابات، وتعتني به ممرضة كندية في دير إيطالي في أواخر الحرب العالمية الثانية. ينضم إليهما في الدير لص كندي عمل جاسوسًا لمصلحة الحلفاء، وملازم يعمل في وحدة إزالة الألغام. يتعرف اللص/ الجاسوس شخصية المريض الإنكليزي من خلال كتابه الشهير، ويخبر الممرضة أنه السبب في قطع القوات الألمانية إبهاميه، وفي الوقت نفسه يتذكر المريض الإنكليزي ماضيه. ثم يتضح أن المريض الإنكليزي ليس إنكليزيًا حقًا، وإنما نمساوي - هنغاري، وأنه رحالة شهير ومستكشف، ويستعيد ذكرياته، ويموت في نهاية الفيلم وحيدًا بعد أن غادره الجميع [المترجمة].

أولاً، ظلت الكلمة كما نعرف في تراجع عن الصورة لبعض الوقت، والكلمة المكتوبة والمطبوعة عن المنطوقة على الشاشة. وما عادت المجلات والكتب المصورة التي تحتوي أقل قدر ممكن من النص المكتوب توجه إطلاقًا إلى المبتدئين الذين ما زالوا يتعلمون تهجئة الكلمات. أما ما يحمل أكبر ثقل فهو تراجع الأخبار المطبوعة في مواجهة قرينتها المنطوقة والمصورة. إن الصحافة التي ظلت الوسيط الأساسي للـ«المجال العام» الذي قال به هابرماس (Habermas) من القرن التاسع عشر وحتى العشرين، لن تكاد تقدر على الحفاظ على هذا الوضع في القرن الحادي والعشرين. لكن ثانيًا، يحتاج الاقتصاد العالمي والثقافة العالمية اليوم إلى لغة عالمية تكمل اللغة المحلية، لا لتكون لمجرد نخبة لا قيمة لها من حيث العدد، بل لشرائح أعرض من السكان. اللغة الإنكليزية هي تلك اللغة العالمية اليوم، ويرجح أن تظل هكذا في القرن الحادي والعشرين. يوجد أدب عالمي متخصص باللغة الإنكليزية في طور النمو فعلًا. وهذه اللغة الإنكليزية الجديدة التي تقوم مقام اللغة العالمية العامة (**الإسبرانتو**) [= انظر الثبت التعريفي] علاقتها واهية باللغة الإنكليزية التي يكتب بها الأدب بقدر ما هو حال العلاقة بين اللاتينية المستخدمة في الكنيسة في العصور الوسطى بلغة فيرجيل (Virgil) وشيشرون (Cicero).

لكن كل هذا لا يمكنه إيقاف الصعود الكمي للأدب، أي للكلمات المطبوعة؛ بل ولا حتى **الآداب الجميلة** (Belles lettres) [= انظر الثبت التعريفي]. وإني لأكاد أرغب في الإصرار على أن الوسيط التقليدي الأساسي للأدب، وهو الكتاب المطبوع، سيحافظ على موقعه من دون صعوبة كبيرة، على الرغم من جميع التكهنات المتشائمة، باستثناءات قليلة، مثل المراجع العظيمة، والمعاجم، والقواميس... إلخ، وهي الكتب الأثيرة لدى الإنترنت. أولًا، لا يوجد أسهل وأكثر عملية في القراءة من كتاب الجيب سهل الحمل المطبوع بحروف واضحة، والذي اخترعه آلدوس مانوتيوس (Aldus Manutius) في فينيسيا في القرن السادس عشر، فهو أسهل وأكثر عملية بكثير من النسخة المطبوعة من على الكمبيوتر لأحد النصوص، وهي بدورها أسهل بما لا يقارن في القراءة من النص الذي يومض على الشاشة، وهو شيء يمكن أن يؤكده أي شخص يقضي

ساعة في قراءة النص نفسه، أولًا في شكل مطبوع، ثم على شاشة الكمبيوتر؛ بل إن الكتاب الإلكتروني لا يقيم ادعاءه على أفضلية القدرة على قراءته، بل على عظم قدرته على التخزين وعدم الحاجة إلى تقليب صفحاته أثناء القراءة.

ثانياً، ما زالت الأوراق المطبوعة أكثر متانة وأطول عمرًا من الوسائط الأكثر تقدمًا تقنيًّا. لا تزال الطبعة الأولى من آلام الشاب فيرتر(*) مقروءة حتى اليوم، لكن النصوص المحملة على الكمبيوتر التي يبلغ عمرها ثلاثين عامًا ليست كذلك بالضرورة، إما لأنها تعيش لوقت محدود، مثل النسخ المصورة والأفلام القديمة، أو لأن تقنيتها يعفّي عليها الزمن بسرعة، حتى إن الطرز الأحدث من أجهزة الكمبيوتر لا تعود قادرة على أن تقرأها. لن يقتل انتصار تقدم الكمبيوتر الكتاب، بالضبط كما لم تقتله السينما، أو الراديو، أو التلفزيون، أو غير ذلك من المبتكرات التكنولوجية الجديدة التي فشلت في القضاء على الكتاب المطبوع.

الفن الثاني من الفنون الجميلة الذي ما زال بخير حال اليوم هو فن المعمار، وسيظل على هذا النحو في القرن الحادي والعشرين، لأن البشرية لا يمكنها العيش من دون مبانٍ. اللوحات ترف، لكن المنازل ضرورة. ربما يتغير شخص من يصمم المباني ويبنيها سواء أكان معماريًّا، أم مهندسًا، أم جهاز كمبيوتر، وأين يبنيها، وكيف، وبأي مواد، وعلى أي طراز، لكن لن تتغير الحاجة إلى بناء المباني. قد يمكن المرء حقًّا أن يقول إن المعماري صار حاكم عالم الفنون الجميلة، حتى في مسار القرن الحادي والعشرين، خصوصًا المعماري الذي يبني المباني العامة الضخمة؛ فهو (إذ ما زال رجلًا على وجه العموم يشار

(*) آلام الشاب فيرتر (The Sorrows of Young Werther): رواية من تأليف شاعر الرومانسية الألمانية يوهان فولفغانغ غوته (1749-1883)، كتبها الشاعر عام 1774، أي في مرحلة شبابه الأولى. ويكمن سر شهرتها آنذاك في أن بطلها الشاب، الذي أحب شارلوت وانتحر، كان تجسيدًا لحساسية جديدة لدى البطل الرومانسي، الذي بدأ عصره مع منتصف القرن الثامن عشر. فالرومانسية تحتفي على يد غوته بمفهوم جديد للبطل، إذ تلغي شخصية الفارس الشجاع والمقاتل الجريء، وتقدم بدلًا منه الإنسان ذا المشاعر، أي تلغي أرستقراطية الجسد وتقدم أرستقراطية الروح. وكانت الرواية أيضًا تعبيرًا عن تجربة غوته العاطفية الشخصية، إلا أن الأخير لم ينتحر مثلما فعل بطل الرواية. حازت هذه الرواية إعجاب الشباب وتعاطفوا مع ألم العاشق فيرتر [المترجمة].

وقييت في أفغانستان في الثمانينات. وكان
عة الأكبر سنًا عضوًا في الحركة الجهادية،
وانكب على مطالعة كتابات هؤلاء الإخوان
لأفكار، وتحت تأثيرهم نفد صبره من التيار
الإخوان، حيث اعتبر أن أعضاءها أناس
ملون، وبحلول عام ٢٠٠٠ كان البغدادي
ول في قتال[1]، يضاف إلى ذلك أنه كان ذا
ة والسيطرة، ويحاول دائمًا فرض آرائه على

فترة اتجه البغدادي إلى التدريس فالإمامة
ن مساجد العراق.

بغداد انضم البغدادي إلى تنظيم جيش
ن بقيادة شيخه محمد حردان.

ة ويليام مكانتس، معهد بروكنجز، سبتمبر ٢٠١٥، يُنظر:
سة على الرابط الآتي:

http: csweb.brookings.edu/content/ar/research/es

ات على ٦ مواقع في العاصمة الفرنسية،
١ شخصًا وجرح نحو ٣٦٨ شخصا، وذلك

اصر التنظيم بقيادة سيارة نقل ثقيل ودهس
دينة نيس الفرنسية، مما أودى بحياة ٨٤
صابة أكثر من ٣٠٠ شخص، وذلك بتاريخ

غاني ينتمي إلى التنظيم بالتهجم على ركاب
طور وسكين، أدى إلى إصابة ٤ مسافرين
بتاريخ ٢٠١٧/٧/١٩.

ب وتناقضات داعش، فقد قال العدناني في
تل أو نستهدف إلا الكفار المحاربين، ولو

نوان: ﴿إِنَّ رَبَّكَ لَبِالْمِرْصَادِ﴾ بتاريخ (٢٠١٤/٩/٢٢).
ناني بعنوان: ﴿وَيَحْيَىٰ مَنْ حَيَّ عَنۢ بَيِّنَةٍ﴾ بتاريخ

على جماعة المسلمين وإمامهم؟ أنتم فجَّرتم
بنا الأعداء، ونفرتم منا أهل الشام، الذين
ليهم من السماء دون أن يخطروهم ناهيك أن

٢٠ نشر الظواهري وثيقة بعنوان (توجيهات
)، وهي وثيقة أرسلها الظواهري من قبل إلى
في ٢٠١٢ للعمل بها، ولكن لم تلق قبولًا
ه الوثيقة استراتيجيات مرحلية ملزمة لفروع

الوثيقة على عدة بنود مثلت نقاط افتراق
اعش في هذه المرحلة، ومن أبرزها:

الفرق المنحرفة مثل الروافض والإسماعيلية
المنحرفة ما لم تقاتلنا، وإذا قاتلتنا فيقتصر
مقاتلة منها، مع بيان أننا ندافع عن أنفسنا،

سرور زين العابدين



د سرور لاحقًا بوجود هذا التيار، واعتبر

ن أفكار محمد سرور عبر المحاور الآتية.

يري:

يري لمحمد سرور زين العابدين في مجلته
يه، وخاصة كتابه (منهج الأنبياء في الدعوة

ـرور: «إنَّ الأنـظـمـة الـمـعـاصـرة فـي ديـار
ساتيرها وقوانينها ومراسيمها الإدارية وسائر
رسدنتها لا ينكرون ذلك في تصريحاتهم
.. أولسنا نرى اليوم كفرًا عندنا من الله فيه

ص٨٠ و٨٢ بعنوان: نحو كيان جديد الحوار بين أهل
فية بين الولاة والغلاة.

يع العربي: «جمعة الإيمان والتغيير، ولحكمةٍ
الكهف أحداثًا عظامًا، وثبت أنَّ خلق آدم
لا غرابة أن كان منطلق الثورات في عالمنا

القرني مقالًا بعنوان (القرآن والثورات
فيه: «أشارت بعض الصحف المحلية إلى
الآيات القرآنية في الثورات العربية عبر
رت على هذا الخبر مرورًا عابرًا، وكنت أتابع
الفضائيات، فيملأ قلبي يقينًا، ويعمر نفسي
سافر خيالي مع هذا الحسن الذي يأخذ
ع يعلق على مشهد خروج الرئيس المصري
قول: ﴿فَٱلۡيَوۡمَ نُنَجِّيكَ بِبَدَنِكَ لِتَكُونَ لِمَنۡ خَلۡفَكَ
ة الرئيس التونسي ثم يقول: ﴿أَلَا بُعۡدٗا لِّمَدۡيَنَ

---

https://twitter.com/salman_alodah/s

الأمر يا مرسي

من السجن والتعذيب للقصر والكرسي

ـر للناس عبرةٌ

من القيد أضحى مالك الأرض والنفسِ

□ □ □ □ □ □

---

http://akhbaralyom-ye.net/articles.pl

ثم التحق بجماعة التبليغ والدعوة سنة

ـزت، حتى أصبح أميرًا لجماعة التبليغ
ذاك، وكان في نفس الوقت مقربًا من
ـه عضوًا سابقًا فيها، وكان يثني على
هـم[3]، واعتُقل مع الإخوان في صيف
في السجن إلى عام ١٩٦٨م، يخالطهم،
هذه السنوات الثلاثة فترة تغذية أخرى،
ره الإخوانية التي تربى عليها من قبل[4].

ن منهج التبليغ والدعوة) ص٣ ـ ٨ نسخة إلكترونية.
و(معجم الأدباء الإسلاميين المعاصرين) (١/٣٨)،
لعبدالله العقيل، على الرابط الآتي:
http://alaqeelabumostafa.com/c

(الإخوان في سجون مصر) لمحمد الصروي ص٢٠٥

صفوف تنظيم الجهاد، وكان نص كلامه
«أنا أحضر لكم الناس من الشارع إلى
الباقي»، وفي أثناء التحقيقات مع تنظيم
دات انكشفت هذه الواقعة لأجهزة الأمن،
الأمن لجماعة التبليغ بالعمل طوال حياة
ن أواخر عام ١٩٨١م وحتى وفاته عام

أقواله في ثنايا المحاور السابقة.

ه النثري والشعري الروح الثورية المستشرية
(:

لإمام الإرهاب، لماهر فرغلي، على الرابط الآتي:
http://ww
المصرية) ص٥٩ و٦٠.
إبراهيم عزت، لعبدالسلام البسيوني، على الرابط
htt

ودية ... في سيكة خلال موسم الحج، ...
علنًا بأن الحرس الثوري هرَّب متفجرات
ل موسم الحج عام ١٩٨٦م، وذُكر أن
اسعة في التخطيط لأعمال الشغب التي
في مكة خلال موسم عام ١٩٨٧م[٢].

حرس مسؤولين عن تجنيد المتشددين
رعاية الحرس في دول عربية مستهدفة،
قاموا تحت الستار الدبلوماسي بأعمال
تنفيذ عمليات الحرس في جميع أنحاء
ران في الخارج[٣].

سمًا سياسيًا لتصدير الثورة خارج إيران.

تحويل موسم الحج من موسم عبادة إلى

أته وتكوينه ودوره) ص١٣٧ ـ ١٣٩.

.١٤

نها لا يكون حجنا حجًا»[1].

بالخميني إلى تحريف ركن عظيم من
ج، وتوظيفه توظيفًا ثوريًا سياسيًا يخالف
عليه نبي الأنام عليه الصلاة والسلام،
نا بعد قرن وجيلًا بعد جيل، وقد سار
بعده.

آصفي: «إن من حق الثورة أن تتحرك في
المكرمة والمدينة المنورة، وتصرخ بهم
غضب الأمة ضد أعداء المسلمين وضد
ملائها وضد الصهيونية والصليبية...
يعًا هادئًا من دون مشاكل ولا مزعجات
يس بسياسة.. إن الحج هو التربة الصالحة
سي والإسلامي بين المسلمين»[2].

ية الإسلامية الإيرانية) ص١٠٣.

أنَّ كل من يُضعف الثورة ليس له أمان
يشمل كل من لم يسر على خط الخميني

ما هو الضابط لترجيح الوحدة على خط
أجاب: «إذا كانوا لا يُضعفون الثورة
لى الجمهورية الإسلامية فهم في أمان،
.

مانية والعشرين ما بين فبراير ١٩٧٩
محاكم الثورية في إيران ٤٩٧ معارضًا
يني الحرب مع العراق في ١٩٨٨ وخلال
تم في السجون الرئيسية، وشُنق عدد كبير
ت عائلة حسين علي منتظري الخليفة
لا صوتيًا يكشف عن محادثات أجراها

والإمام) ص٣٨٨.
.٢٤

نني باعتباري رئيسًا للجمهورية أقسم بالله
القرآن وأمام الشعب الإيراني أن أكون

التغذية الطائفية في كتاباته المطبوعة،
سرار)، الذي ضمنه طعونات عدة في
ي والخليفة عمر بن الخطاب والخليفة

ت كثيرة، وعقائد متطرفة عديدة، وما
على ذلك.

❑ ❑ ❑ ❑ ❑

سم دولة، أو باتخاذ منهج الحياد المطلق
والوقوف معها.

لات والتنظيمات الموازية للدولة في
لسمع والطاعة لقيادات هذه الجماعات،
والتعصب لها.

بالعلم الشرعي، والتزهيد فيه، والاستغناء
ة وفضائل الأعمال وما يسمى بفقه الحركة

صوص الشرعية، وتحريف دلالاتها لتتوافق
إهمال المنهج العلمي الصحيح وقواعد

برموز وقيادات الجماعات، وتغذيتهم
ى كتبهم، وتربيتهم على الانغلاق الفكري،
ين علماء الأمة وأئمتها.